Dobrochna Ratajczakowa

Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Dobrochna Ratajczakowa

Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych

WYDAWNICTWO NAUKOWE

POZNAŃ 2015

Recenzent: dr hab. Małgorzata Leyko, prof. UŁ

Projekt okładki: Ewa Wąsowska

Redaktor: Elżbieta Piechorowska

Redaktor techniczny: Elżbieta Rygielska

ISBN 978-83-232-2864-6

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
UL. FREDRY 10, 61-701 POZNAŃ
www.press.amu.edu.pl
Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl
Dział sprzedaży: tel. 61 829 4640, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 21,25. Ark. druk. 22,75.

DRUK I OPRAWA: UNI-DRUK, LUBOŃ,UL. PRZEMYSŁOWA 13



Spis treści



Wstęp

Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych nie jest słownikiem, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni, zatem kompletnym zestawem ludzi, rzeczy lub zjawisk w układzie alfabetycznym. Po pierwsze dlatego, że składa się z trzech części o własnym wewnętrznym układzie; po drugie dlatego, że zwłaszcza w części pierwszej, poświęconej gatunkom widowiskowym, kompletność jest zadaniem niewykonalnym, ponieważ ich zbiór pozostaje zbiorem otwartym, zawierającym nieskończenie wiele gatunków i odmian widowisk. Istnieją w trzech podstawowych grupach: jako widowiska natury, widowiska kultury i widowiska technologii. Łączy je jedno: muszą być oglądane przez człowieka, to on bowiem nadaje im właściwość „bycia widowiskiem", także wtedy, gdy – jak w widowisku natury – nie on jest jego twórcą. Bowiem nawet jeśli – za Bruno Latourem uznamy, „że zachodnie umiłowanie natury to historycznie usytuowana reprezentacja społeczna" i „zwyczajny komunał" lub za Janem Kurowickim za produkt „konstruowany przez strategie marketingowe" – i tak widz zawsze pozostanie dysponentem sensów, jakie nada oglądanym przez siebie zjawiskom. Taka sama uwaga odnosi się do niehomogenicznych widowisk determinowanych przez technologię, która może fascynować widokiem współpracującej kolonii robotów, wzorowanej na systemach bakterii czy mrówek, a pracującej bez nadzoru i jedynie według bardzo ogólnego planu, gdyż jest już w pewnym stopniu od inicjatora niezależna. W jeszcze większym stopniu hybrydyczne są roboty wyposażone w zalążek świadomości, prototypy cyborgów. Dlatego Latour mówi dziś o zbiorowości, która już nie jest wyłącznie ludzka, homogeniczna, ale jeszcze nie jest do końca „poskładana".

Wspominam o tych dwu grupach widowisk, ponieważ nie trafią do tej galerii, pojawią się w niej jedynie widowiska będące wytworem ludzkim i dla ludzi przeznaczone. Ich klasyfikacja jednak nie jest sprawą prostą. „Wyrastają" z tak podstawowych typów działań kulturowych, jak zabawa, gra czy rytuał, a należąc do sfery „bycia" są pozbawione wszelkiego uzasadnienia. Istnieją bez „dlaczego", odsyłają jedynie do samych siebie. Wszak „bycie – mówi Heidegger – nie ma żadnej racji". I podobnie jak bycie – zabawa, gra, rytuał ukrywają się za „nieprzepuszczalną zasłoną racjonalnie

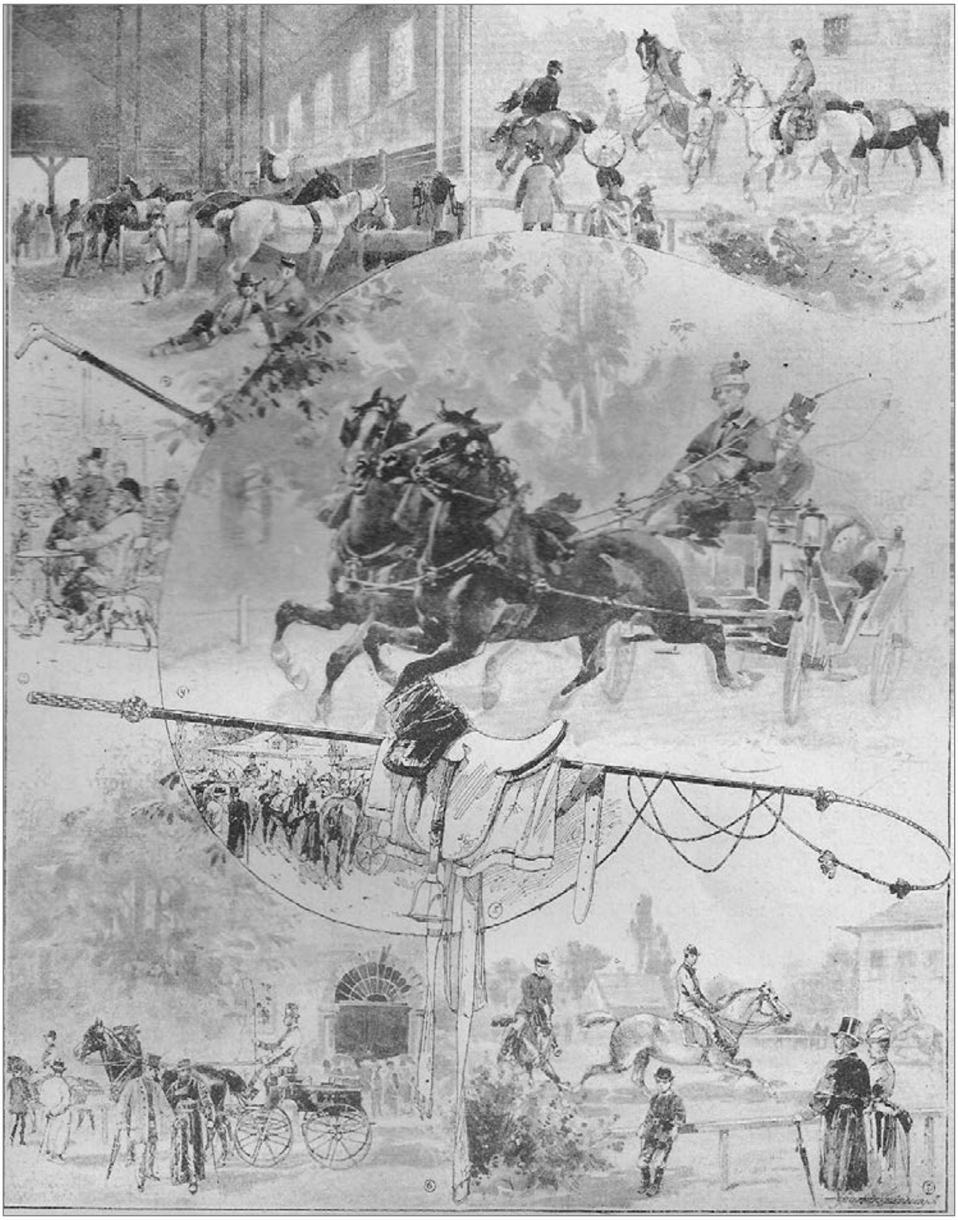
rozumianej racji, przyczyn i ich postaci". Przywołując sentencję Anioła Ślązaka „Roża jest bez dlaczego; rozkwita, bo rozkwita" – Heidegger wyjaśnia, że racja pojawia się wtedy, gdy dotyczy róży jako przedmiotu naszego przedstawiania, natomiast nie odnosi się do róży jako kwiatu, który kwitnąc nie potrzebuje żadnych uzasadnień, żadnych „dlaczego". Problem uzasadnienia, zatem racji, pojawia się na wyższym piętrze – na poziomie bytu, bowiem każdy byt jest „przedmiotem zasady racji". I tu właśnie, na tym poziomie, ukształtuje się zarówno święto, jak teatr i widowisko, razem ze znamienną dla „całego nowożytnego przedstawiania" zasadą racji.

Będzie to racja bytu najróżniejszych świąt, spektakli i widowisk, pochodzących z różnych krajów i kultur, z różnych epok, tworzących rozległą, skomplikowaną sieć. Niektóre z nich zostały już niejednokrotnie opisane, jak np. karnawały, igrzyska olimpijskie, procesje, wjazdy królewskie, pokazy mody, zawsze jednak autor takiego opisu koncentruje się albo na wyrywkowych przykładach, albo przygląda się wnikliwie jednemu. Obawiam się, że nie ma innej możliwości ich uchwycenia, jak tylko rozumiejący opis i pogłębione odczytanie -interpretacja zjawiska uchwyconego w swoim rozwoju.

Takie myśli zadecydowały o podzieleniu książki na trzy symboliczne „sale" „galerii". Pierwsza przedstawia świat gatunków widowiskowych, w skład których wchodzi teatr. Ale należąc do tego świata otwiera on świat drugi, własnych gatunków teatralnych, które zostaną pokazane w drugiej przestrzeni „galerii". W przestrzeni trzeciej znajdą się gatunki dramatyczne, dzięki literaturze mające odmienny wyraz i charakter i wchodzące w skład jedynego w tym zbiorze systemu genologicznego literatury.

„Galeria" oferuje gatunkom literackim specyficzną odwróconą perspektywę, wychodzącą nie od literatury, lecz od strony widowisk. Wskutek tego gatunki, które zwykle wchodzą w skład słowników literackich, znajdą się pośród form teatralnych, a razem z teatrem bliżej im będzie do świata widowisk niż do literatury. Literaturę będą reprezentować przede wszystkim tragedia i komedia. Ta ostatnia nie bez zastrzeżeń – bowiem nie zawsze spełniała warunki literackości. Znajdą się tu także podstawowe hybrydy teatralno-dramatyczne, balansujące między literaturą i sceną, potomstwo dalekiego od ideału, lecz wciąż trwającego mariażu.

Gatunki dramatyczne zostaną przeciwstawione i widowiskom kulturowym, i znajdującemu się w ich składzie teatrowi. Ani teatr, ani widowiska nie mają jednak szans by uzyskać – jak literatura – „postać ostateczną", nie posiadają kanonicznych dokonań. W planie kulturowego fenomenu są niesystemowe, w planie wydarzenia numeryczne, w planie czasu jednorazowe, w najlepszym wypadku – jak teatr – operują serią powtórzeń. Mieszczą się pomiędzy „co wieczór" (rytm pracy teatru) i „raz do roku" (rytm karnawału czy świąt Bożego Narodzenia). Wprawdzie realizują model spektaklu i jak



Jarmark na konie był niegdyś widowiskiem; dziś handel końmi uległ profesjonalizacji i odbywa się głównie w stadninach, a koń przetrwał tylko w pewnych przestrzeniach cywilizacji – np. w sporcie, terapii, rekreacji, w niektórych pracach. Zamieszczone tu rysunki z krakowskiego jarmarku obejmują: stajnię w ujeżdżalni – przeprowadzanie koni – bufet – próbę koni powozowych – targ na groblach – scenę przed ujeżdżalnią – próbę koni wierzchowych. Całe wspomnienie współtworzy szereg cząstkowych performansów, razem czyniących widowisko. W tych performansach status działajacego (więc „aktora”) i widza okazywały się przechodnie.

on mają kolektywny charakter, lecz odwołują się do podstawowych typów działań kulturowych, zarówno pojawiających się na poziomie bycia, jak na poziomie bytu i determinujących wymagającą oglądania naszą „aktywność widowiskową". Wykorzystuje ona i tworzy święto, zabawę, grę, rytuał, widowisko (teatr), zjawiska rozmaite, co z góry decyduje o hybrydyczności pojawiających się form. Cóż zatem poza tradycją łączy je z literaturą? Czasem dramat, który wykorzystują, czasem scenariusz, czasem jedynie plan pochodzący (lub nie) z dzieła literackiego, czasem pomysł stamtąd czerpany albo też jedynie ślad czy echo, a czasem nic.

Każdą z trzech części książki wypełniają różnej długości hasła w układzie alfabetycznym. Każda została poprzedzona także hasłową niedużą częścią wprowadzającą, dotyczącą ogólnych warunków funkcjonowania gatunków widowisk, gatunków teatralnych i gatunków dramatycznych. Łączy je bowiem nie tylko „moja galeria", ale także sposób potraktowania związany z przyjętą przeze mnie rolą niby kuratora.

Bibliografia

Girard R., *Początki kultury*, przeł. M. Romanek, Kraków 2006

Heidegger M., *Zasada racji*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001

Kurowicki J., *Estetyczność środowiska naturalnego*, Warszawa 2000

Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp K. Arbiszewski, przeł. A. Derra, K. Arbiszewski, Kraków 2010

Wprowadzenie
do części pierwszej



Widowisko kulturowe

Jeśli mówimy o widowiskach kulturowych, trzeba zdać sobie sprawę z tego, że nasze rozważania dotyczą sfery ludzkiego bytu i tworzonej przez ludzi kultury, gdzie funkcjonują takie podstawowe typy działań tę kulturę tworzących, jak gra, zabawa, święto, rytuał, widowisko, a każde z nich jest wtedy „przedmiotem naszego przedstawiania”. Ale część z tych działań należy również do najbardziej rudymentarnej sfery – sfery bycia, zwykle ukrytej za zasłoną zasady racji. To zabawa, gra, rytuał. Trzy działania pozbawione, tak jak bycie, uzasadnienia, nie potrzebujące żadnej racji istnienia, żadnego „dlaczego”, na które należy spojrzeć jako na „proste wschodzenie-z-siebie”, pisze Martin Heidegger. Dopiero bowiem na poziomie kultury, więc na poziomie bytu, działa zasada racji obowiązująca (powtórzmy za Heideggerem) „dla całego nowożytnego przedstawiania”.

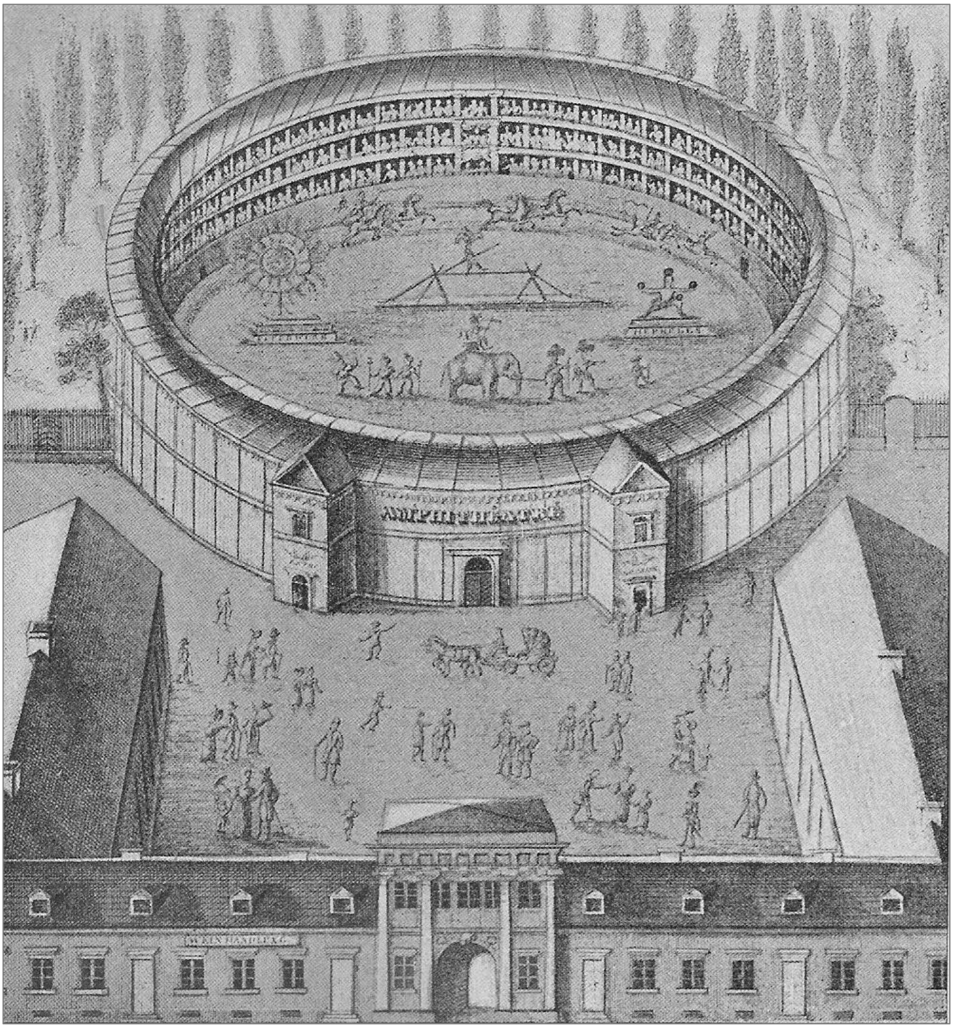
Zwykle definicje widowisk kulturowych są dość ogólne. John MacAloon uważa, że „to kultura w działaniu”. Erving Goffman nazywa je „machiną transformującą jednostkę w postać działającą na scenie”. Dla Wojciecha Dudzika podstawowe wyróżniki widowisk obejmują granice czasoprzestrzenne (początek, koniec, miejsce), ustrukturowany przebieg, obecność wykonawców i publiczności oraz znaną przyczynę aktywności. Z kolei MacAloon zwraca uwagę na mieszany rodzaj akcji, która oznacza dominację działającego nad działaniem, a nie odwrotnie (jak w teatrze dramatycznym), katharsis odbiorców, ich refleksywność i uczestnictwo łączące pragnienie ze skupieniem na każdym etapie widowiska. Zauważając, że nie ma widowisk wcześniej wstępnie nieuformowanych, sugeruje konieczność posiadania przez nie jakiejś postaci scenariusza.

Źródłem widowisk, nie zawsze ujawnionym, pozostają uchwycone przez Victora Turnera metaforyczne dramaty społeczne. „W życiu codziennym dramaty społeczne pojawiają się, w mniejszej lub większej liczbie, nieustannie – jako owoc zarówno kultury, jak i natury – jednak kulturowe sposoby uświadamiania ich sobie (a więc rytuały, sztuki sceniczne, karnawały, monografie antropologiczne, wystawy malarskie, filmy) zmieniają się wraz z kulturą, klimatem, techniką, historią zbiorową i demograficznymi uwarunkowaniami poszczególnych grup”. Jawnie dramatyzowane widowiska

kulturowe przeobrażają je na tyle, by mogły wyjść na powierzchnię zdarzenia w postaci metakomentarza do konfliktogennej sytuacji, która ulegnie rozładowaniu. Jest to tzw. dramaturgiczne ujęcie kultury, która okazuje się „praktyką dramatyczną" i „widowiskową aktywnością" człowieka.

Ta „widowiskowa aktywność" w polskiej praktyce badawczej ulega szczególnemu przesunięciu – oto zamiast o widowiskach, często mówimy o sztukach widowiskowych. Pozornie nic się nie dzieje, jednak przesunięcie jest na tyle istotne, że podporządkowuje widowiska zasadom sztuki. Tymczasem widowiska nie muszą być wcale ze sztuką związane. Co więcej, mówiąc o nich, należałoby wyjść poza sztukę, nieuchronnie sugerującą dominację kategorii estetycznych, należałoby zbliżyć się do rzeczywistości, w której widowiska są niejako zanurzone, wszak granica dzieląće je od życia jest nieokreślona i chwiejna. W tej sytuacji rzeczywistość (lub jej fragment) może stać się widowiskiem, jak zauważa Patrice Pavis, jeśli zyska ostensywność, stając się przedmiotem do oglądania, jeśli więc ulegnie obramowaniu np. jako występ czy pokaz określonego kulturowego zachowania, „wyjęty" z tzw. życia i poddany presji wzroku widza. Zafunkcjonuje jako widowisko nawet wtedy, gdy nie spełni jednego z jego warunków: nie będzie pokazem konkretnych umiejętności.

Ale wyjęcie widowiska ze sfery sztuki i estetyki to tylko jeden problem. Kolejny wiąże się z teatrem, który przecież z jednej strony jest częścią widowisk, ze swymi autotelicznymi zwyczajami i estetycznymi konwencjami, z połączoną z nimi ściśle literaturą dramatyczną, z ogromną tradycją poetyki, w skład której wchodzi też genologia. Tymczasem spojrzenie na teatr spoza tej perspektywy każe w nim widzieć przede wszystkim świadomie ukształtowane widowisko kulturowe (*cultural performance*), używające określonego systemu znaków kulturowych, którym estetyka dostarcza jedynie zbioru dodatkowych sensów zarówno w dziedzinie kompozycji, jak wyglądów czy symboliki. Można go uznać, rzecz jasna, za zbiór dla teatru podstawowy, nadający spektaklom walor dzieł sztuki, ale też można go potraktować jako rezultat przyrodzonego człowiekowi instynktu naśladowczego, tak eksponowanego przez Arystotelesa, w połączeniu z ludzkim, jeszcze przedestetycznym „genem" występowania i pokazu, z dążeniem do prezentacji swego życia w perspektywie społecznej. Performatywność i mimetyczność takiego występu wspierają się nawzajem; pierwsza akcentuje akt działania, druga akt jego oglądania, rozumienia i interpretowania przez widza. Widowisko teatralne jako aktywność przedstawiona (odtworzona) sprawia, że zjawisko gry jednoczy czynności praktyczne i symboliczne. Niekoniecznie zaś artystyczne (estetyczne). Sztuka bowiem będzie w teatrze jedynie swoistym bonusem. Związana z oddzieleniem widza od widowiska zgoda



Pisze N.N. Taleb:„W procesie ewolucji organizmy (albo ich geny) muszą umierać, kiedy w ich miejsce pojawią się nowe, żeby system mógł się wzmacniać, albo żeby uniknąć reprodukcji elementów, które są słabsze od innych. I, odpowiednio, antykruchość może wymagać kruchości – i poświęcenia – poziomu niższego”. Na tej zasadzie z naszego pejzażu kulturowego zniknęła heca, miejsce walk zwierząt. Na początku XIX wieku warszawska heca mieściła się na rogu Brackiej i Chmielnej.

tego widza na iluzję kreowaną przez teatr decyduje o estetycznym charakterze spektaklu i jego szczególnym znaczeniu.

Wyodrębnienie teatru z jednej strony podnosi jego rangę, tak widoczną w badaniach teatrologicznych, z drugiej jednak uzmysławia, że poza nim istnieje rozległa sfera widowisk, wśród których nie jest on ani najważniejszy, ani jedyny i że wcale nie dominuje dziś w życiu społecznym. Natomiast może być niezwykle poręcznym modelem działań kulturowych dla socjologów i antropologów. Taka zmiana punktu widzenia może się okazać interesująca dla samego teatru – wszak wyrywa go ze sfery literatury, oddziela od dramatu, obdarza własnym bytem, niezależnością, domagającą się nowego przemyślenia teoretycznych założeń badawczych, także przez teatrologów.

Bibliografia

Heidegger M., *Zasada racji*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001

MacAloon J.J., *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie W. Dudzik, Warszawa 2009

Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne A. Ubersfeld, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998

Raszewski Z., *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991

Schechner R., *Przyczynek do teorii i krytyki dramatu*, przeł. M. Semil, „Dialog" 1967 nr 1, 4, 1968 nr 1

Taranienko Z., *Teatr i rytuał*, w: *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej*, Poznań 1970, red. Z. Osiński, Poznań 1972

Turner V., *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, przeł. P. Skurowski, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010



Spektakl/teatr jako model widowiska kulturowego

Spektakl/teatr jest w antropologii widowisk używany w trzech różnych znaczeniach. Po pierwsze traktuje się go jako model widowiska, po drugie stanowi jeden z wielkich gatunków (nad-gatunków) widowisk, po trzecie jest używany jako metafora. Każdy z tych sposobów widzenia implikuje odmienny sposób podejścia do widowiska, a jednocześnie wszystkie się niejako na siebie nakładają, co może komplikować obraz gatunku. Przy tym teatr funkcjonuje jako pomost między widowiskami kulturowymi a uwikłanym w literaturę dramatem.

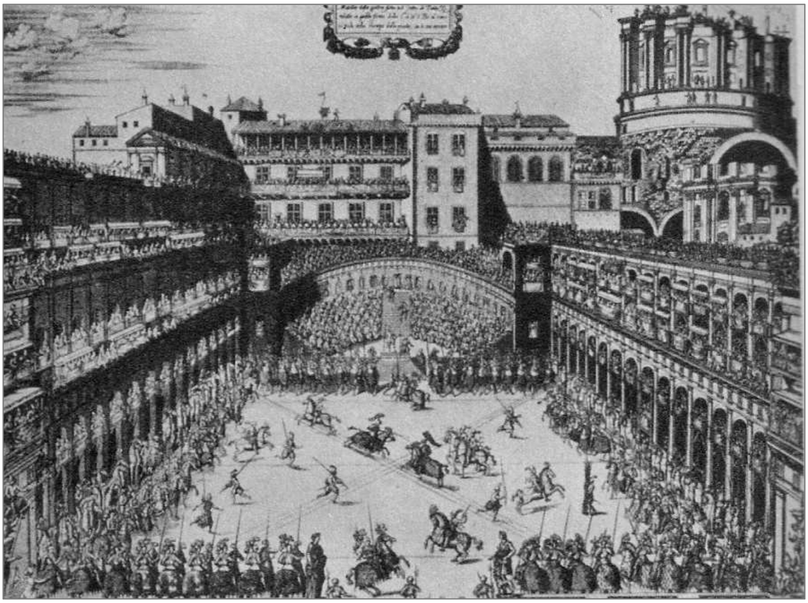
W strukturze symbolicznej, jaką stanowi kultura, zatem w publicznym systemie idei, wartości, działań, postaw „ucieleśnionych w słowach, rzeczach i skonwencjonalizowanych zachowaniach" (Adam Kuper), rozumianych oraz regulowanych w ramach tej struktury, powstaje niemal nieskończona liczba form interakcyjnych, więc dynamicznych, które mogą podlegać negocjacjom, być kontestowane i w efekcie przekształcane. Socjologiczna perspektywa antropologii widowisk, otwarta dzięki badaniom Ervinga Goffmana, zdaniem Leszka Kolankiewicza dążyła do uchwycenia zachowań ich uczestników jako skonwencjonalizowanej, podporządkowanej regułom „gry ekspresji i impresji, wywierania i odbierania wrażeń", stanowiącej „zawiłą i manieryczną grę informacyjną, której uczestnicy prą wszelkimi sposobami – często niczym w powieści szpiegowskiej: maskując się i zwodząc się nawzajem, używając wybiegów, spiskując między sobą – do realizacji zwycięskiej strategii". Z kolei Victor Turner na gruncie antropologii kulturowej otworzył nową perspektywę badawczą, jaką oferowała antropologia widowisk, i wymodelował relacje pomiędzy dramatem społecznym a scenicznym, doprecyzowane przez Richarda Schechnera. Wszyscy – jak pisze Kolankiewicz – wykorzystali metaforę teatralną, sprawiając, że „dramat i teatr – i w ogóle widowiska – są tu najskuteczniejszym narzędziem służącym regeneracji społeczeństwa. To one bowiem wzniecają i kumulują przeżycia zbiorowe, a łagodząc i rozładowując konflikty, organizują energię społeczną. W nich społeczeństwo jawi się sobie samemu jako dynamiczna całość".

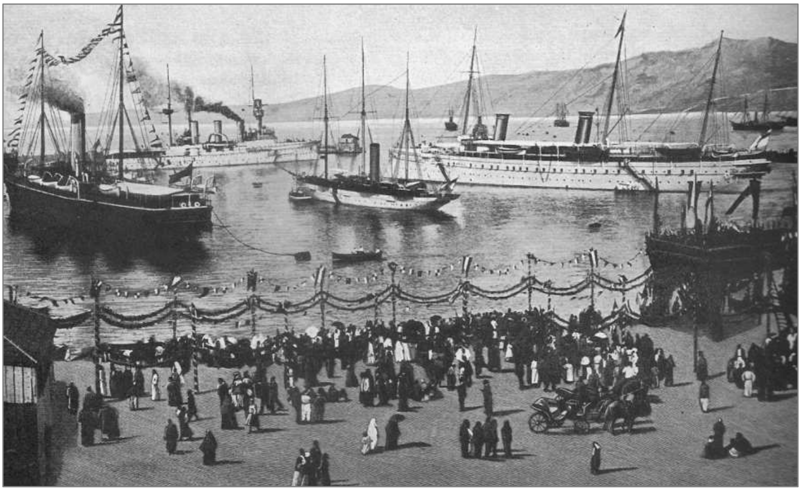
Widowiska kulturowe mają charakter symboliczny. Wykorzystują czasoprzestrzenie rytuałów, świąt, gier, zabaw, spektaklu, więc sztuki dla pod-

trzymania tradycji, dla komunikacyjnej refleksji poświęconej więziom społecznym. „Kulturę jako całość ogląda się tu poprzez to, co w życiu społecznym najintensywniejsze, co jest ośrodkiem świątecznego wrzenia – poprzez widowiska z ich dramatyczną akcją". W tych warunkach pojęcie spektaklu, dla teatrologów tak skomplikowane i wieloznaczne, dla socjologów i antropologów musiało się wykrystalizować w prosty wzór, który można było wykorzystać. Spektakl stał się przedmiotem, w którym nie chodzi o jego unikatowość, lecz o powtarzalne jakości ujmowane w układzie dynamicznym, opisywane za pomocą kontrolowanych sekwencji zdarzeń. Dynamika tej akcji wraz z postaciami działającymi w określony sposób, w zaprojektowanych ramach czasoprzestrzennych, jest wyznaczona przez konflikt, zatem przez dramat. On determinuje strukturalne właściwości spektaklu i zarazem spełnia wymóg opisu sytuacji.

Dramatyczne i jednocześnie przedstawieniowe widzenie konfliktu należy do podstawowego „wyposażenia" różnych form widowisk kulturowych, opartych na modelu spektaklu. Dramat kryje się w ich wnętrzu, lecz może przybrać rozmaitą postać. Może zostać przepuszczony przez jakąś formę gry (np. przez agon w meczu piłkarskim czy pojedynku), może ulec rytualizacji (np. w pogrzebie) lub ceremonializacji (np. w balu), może stać się podstawą święta religijnego (np. Bożego Narodzenia) lub świeckiego (koncert rockowy). Dramatyczne widzenie świata wpisuje się tu w oparte na medialnych właściwościach ludzkiego ciała stare medium teatru. Teatr przecież powstał jako medium o złożonym charakterze, wchłonął chór i choreę, aojda i śpiewaka lirycznego, kapłana i religijno-państwowe święto, a jako nowe medium został wykorzystany do dramatycznej gry naśladującej ludzką rzeczywistość, więc do gry mimetycznej, przekształcającej i odbijającej społeczny wymiar zdarzeń. Jego istnienie zostało utrwalone na styku kultury oralnej i kultury pisma, więc od początku zawierało w sobie konflikt i zarazem współpracę obu typów kultury.

Ale bez procedury elementarnego zapisania przyszłego występu, zatem bez kultury pisma, teatr nie miałby szans na przetrwanie, ani na stanie się modelem kulturowym. Nie bez powodu Jean Duvignaud widzi aktora jako wprzęgniętego w służbę pisma. Wszak dzięki pismu pojawiła się emocjonalna rama spektaklu – dramat, który z kolei mógł zyskać byt społeczny jedynie dzięki medium teatralnemu. Dla Turnera dramat sceniczny, złączony z dramatem społecznym jako akt ujawnienia ukrytych w polu tego drugiego punktów zapalnych i konfliktów, określił teatr jako medium wymagające od odbiorcy interpretacji i ogólnospołecznej refleksywności. Ze względu na swą podstawową funkcję – projekcji (przedstawienia) tych emocji, zawsze związanych z istnieniem jednostkowym i/lub zbiorowym w zmiennym systemie masek i ról – fizycznym, społecznym, performatywnym i estetycznym – spektakl okazał się modelem widowiska kulturowego. Wymagał





„Tak, wszyscy zamieszkujemy hybrydyczny świat składający się z bogów, ludzi, gwiazd, elektronów, elektrowni atomowych oraz rynków i to my czynimy z niego »bezład« bądź porządek (…)" (Bruno Latour). Turniej rycerski należał do uporządkowanego świata feudalnego. Miał określone reguły, a nie tracąc charakteru performansu, jednocześnie pozostawał widowiskiem. Ilustracja pokazuje turniej na dziedzińcu watykańskim w 1565 roku. Reguły widowiskowego performansu odnajdziemy też w oficjalnej wizycie cesarza Wilhelma II na Bliskim Wschodzie. Cesarz przybył do Haify 5 XI 1898 roku na pokładzie jachtu „Hohenzollern", w asyście okrętów wojennych, znaku nowoczesnej potęgi Niemiec. Dzięki temu morze stało się sceną widowiska – niczym w dawnej naumachii, a gromadzące ciekawych nabrzeże spełniło funkcję widowni.

zresztą – tak samo jak widowisko – bezpośredniej obecności odbiorców, ich umiejętności odczytania narracji wizualnej i audialnej, stanowiącej jego jądro. Dopiero w dalszej perspektywie pojawi się kwestia drugiej medialnej ramy (telewizja, film), nadbudowanej nad pierwszym medium typu *live*, wykorzystującym medialność ludzkiego ciała.

Wielość form widowiskowych wymaga ich przynajmniej elementarnego uporządkowania i zrozumienia zarówno ich odrębności, jak podobieństw dzięki działaniom kategoryzującym. To naturalny sposób rozpoznawania przedmiotów i zjawisk poprzez uwypuklenie ich pewnych właściwości, pomniejszenie lub zbagatelizowanie innych. Wybór kategorii dokonuje się w akcie naszej interakcji ze światem, toteż mają one walor interakcyjnych. Dzięki pojęciom wyszczególniającym zbiór właściwości pozwalających na identyfikację rodzaju spektaklu, powstaje typ widowiska, jego strukturalna istota. Typ jest empiryczny, zatem pochodzi z obserwowanej rzeczywistości oraz jest stopniowalny, od form najbardziej wyrazistych (co nie znaczy „czystych"), poprzez coraz bardziej rozmyte, po przenikalne, to jest poprzedzające przejście w inny typ. To obszar działań taksonomicznych, czyli wyodrębnienia gatunków według modelu, jaki oferuje spektakl w perspektywie antropologii i socjologii, więc – generalnie – poza estetyką, poza sztuką i poza literaturą. Choć de facto ani estetyka, ani sztuka, ani (ewentualne) literackie ukształtowanie fikcyjnej opowieści nie znikają bez śladu. Zajmują jedynie inne miejsce, czasem bardzo niewielkie, w poszczególnych gatunkach widowiskowych zdarzeń. Tak było na przykład w osiemnastowiecznej zabawie sprowadzonej do Polski z Niemiec, zwanej Wirtschaft der Nationen, której fikcyjność wiązała się z rolami, jakie przybierali jej uczestnicy. Była to zabawa w gospodę poprzebieranych władców i arystokratów. Właściciel gospody, karczmarz, podejmował (na swój koszt) przybywających gości. Znana jest np. ta zabawa w wykonaniu króla Augusta Mocnego, który jako szynkarz gościł pruskiego władcę Fryderyka Wilhelma w kostiumie Pantalona (z komedii dell'arte) oraz jego syna, przyszłego Fryderyka II w ludowym stroju norweskim.

Bibliografia

Duvignaud J., *Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, posłowie L. Kolankiewicz, Warszawa 2011

Kolankiewicz L., *Wstęp: Ku antropologii widowisk*, w: A*ntropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010

Kuper A., *Kultura. Model antropologiczny*, przeł. I. Kołbon, Kraków 2005

Morawski K.M., *Źródła rozbioru Polski. Studia i szkice z ery Sasów i Stanisławów*, Poznań 1935

Gatunki (formy) widowisk kulturowych

Pojęcia gatunkowe funkcjonują od jakiegoś czasu w antropologii widowisk, przenikając z literaturoznawczej refleksji teoretycznej razem z dramatyczno-teatralnym paradygmatem badawczym, zawierającym ogólny model widowiska kulturowego. Znajdziemy go zarówno u Victora Turnera, traktującego metaforyczny dramat społeczny jako źródło udramatyzowanych widowisk, jak i u Richarda Schechnera, łączącego Turnerowski dramat społeczny w układ zwrotny z dramatem scenicznym czy u Johna MacAloona, przypominającego Kennetha Burke'a i jego „dramaturgiczną pentadę" (akt, scena, osoba działająca, działanie, cel).

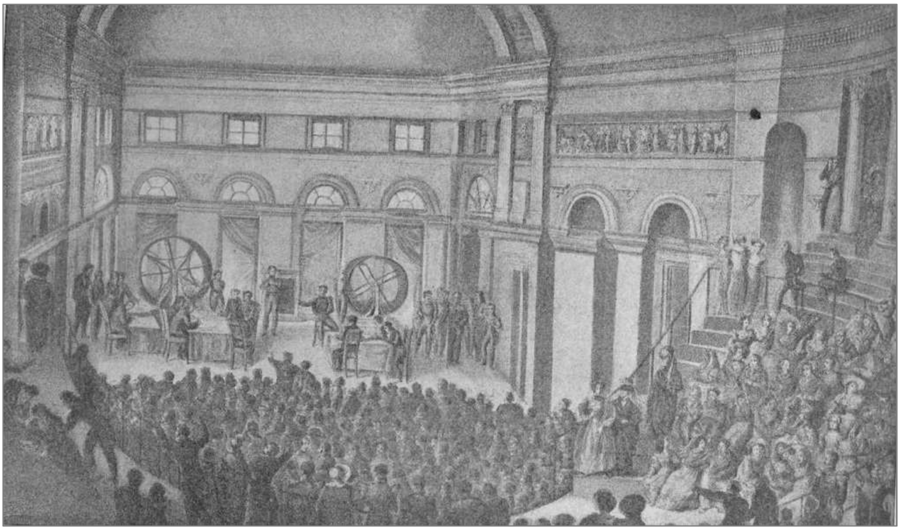
Gatunki widowisk nie posiadają wyrazistych, w miarę stabilnych wyznaczników, nie tworzą też żadnego systemu, zatem uporządkowanego układu zjawisk i pojęć opartych na systematycznych kategoriach, dzięki którym możemy wyodrębnić zbiór tych zjawisk jako pokrewnych i podobnych. W istocie takiego systemu, jaki stanowią gatunki literackie, nie można skonstruować dla widowisk, bowiem podstawowy dla nich kontekst, jakim jest kultura, zawsze pozostaje otwarty i podatny na zmiany. Za każdym razem „rozszczelniają" go zarówno inne kultury, jak i historyczna rzeczywistość polityczno-społeczna i obyczajowa. Gatunki widowiskowe są sytuacyjne, fizyczne i materialne, relacyjne i empiryczne, nie zaś abstrakcyjne, jak w literaturze. Dzięki swemu nastawieniu komunikacyjnemu są uzależnione od efektu obecności i realności determinujących „występ", zatem czułe zarówno na dookreślające je układy odniesień, jak i na wszelkie zachwiania układów i zmiany w nich zachodzące. W tej sytuacji może powstać nie tyle system gatunków widowiskowych, ile zaistnieć ich otwarty repertuar. Zwłaszcza że – jak zauważa Turner – „w społeczeństwach dużych i złożonych, które wyraźnie oddzielają sferę czasu wolnego od sfery wytwórczości, kultura, w myśl zasad podziału pracy, tworzy niezliczone rodzaje widowisk". Nie bez powodu MacAloon określa je (za Dan Ben-Amosem) jako „zmieniające się formy" i „formy dyskursu", „nie konstrukty wyłącznie analityczne, kategorie klasyfikacyjne (…), lecz wyraziste sposoby komunikacji".

Kolejnym problemem jest fakt, że refleksja teoretyczna o tych gatunkach dopiero powstaje. I może być to refleksja jedynie w ograniczony sposób

uniwersalna, nie tylko dlatego, że każdy z gatunków widowiskowych jest podatny na rozmaite transformacje, lecz głównie dlatego, że stosują się do nich te same dwie podstawowe kategorie, które określają teatr – kategoria aktualnego czasu (czyli „teraz") oraz lokalnego miejsca w kulturowej przestrzeni (czyli „tu"). Te podstawowe determinanty wskazują na przynależność teatru/spektaklu do sfery antropologii i widowisk kulturowych, oddalając go od literatury.

W przeciwieństwie do nich literatura dramatyczna wypracowała koncepcję stałych uniwersalnych gatunków, istniejących obok i niezależnie od gatunków lokalnych (jak hiszpańska zarzuela lub niemiecki Haupt-und-Staatsaktion) i aktualnych w danych epokach (jak angielska maska, europejskie dramy oblężnicze czy polska biała tragedia). Przy wszystkich tego typu zastrzeżeniach, „widowiska dają się pogrupować w gatunki" (John MacAloon), a pojęcie gatunków łączy dramat, teatr i widowiska w przestrzeni komunikacyjnej, kulturowej i społecznej, oferując jednoczącą perspektywę badawczą, analityczną i opisową oraz łącząc gatunki dramatyczne, teatralne i widowiskowe w antropologicznej refleksji. Wszystkie te obszary scala także inna „pożyczka" z teorii literatury – pojęcie poetyki. Ma ono co prawda jeszcze walor metaforyczny, lecz w tekście Rustama Kasimowa możemy przeczytać o „poetyce postu", „poetyce obrzędu inicjacji", „poetyce rytuałów weselnych" czy „poetyce obrzędowości pogrzebowej". Przenikanie takie wydaje się możliwe, gdyż wszystkie te obrzędy (w różnej postaci) przeszły do tekstów artystycznych, a nawet wywarły wpływ na formę niektórych dzieł dramatycznych. Zastosowanie spektaklu teatralnego w roli matrycy gatunków widowiskowych nadaje kulturom charakter praktyki dramatycznej.

Gatunkowe ujęcie widowisk wymaga zatem przede wszystkim podwójnej, historyczno-antropologicznej ramy, a w niej czynników komunikacyjnych, społeczno-kulturowych, teatrologicznych i literaturoznawczych. W tym złożonym ujęciu gatunki widowiskowe, podatne na rzeczywistość i zapotrzebowania odbiorców, stanowią de facto repertuar powtarzalnych schematów strukturalno-wydarzeniowych, z wewnętrznego punktu widzenia związanych z pewnym emocjonalnym typem tematu i akcji opartych na działaniach fizycznych jako ich nośnik, a z zewnętrznej perspektywy potrzebują wybranego medium oraz wsparcia jakiegoś centrum kulturowego. Dają się też uchwycić w binarne opozycje typu: prywatne/publiczne, amatorskie/zawodowe, wielkie/małe, lekkie/poważne, mimetyczne/niemimetyczne, powszechne/wyspecjalizowane (adresowane do jakiejś części społeczeństwa), autonomiczne/nieautonomiczne, lokalne/uniwersalne. Nie ma tu jednak trwałych opozycji, gdyż gatunki są historycznie zmienne. Na przykład startują jako gatunek wielki i złożony, o publicznym charakterze (turnieje







„Aby świat stał się poznawalny, musi zamienić się w laboratorium" – zauważa Bruno Latour. Na tej „stronie-laboratorium" zestawiam parę przykładowych widowisk: ciągnienie loterii w latach dwudziestych XIX wieku, pochód narodowy 5 listopada 1905 roku w Warszawie, wizerunek Angeliki Chiarini, woltyżerki warszawskiego cyrku z początku XIX wieku, która była przedmiotem uwielbień i szałów ówczesnej złotej młodzieży.

rycerskie), a kończą jako mały, prywatny, o ograniczonej widowni (pojedynek). Mogą się też przenikać, scalać, rozdzielać, zyskiwać autonomię i ją tracić, stając się jedynie cząstką większej struktury, co przydarzyło się nie raz, nie dwa gatunkowi balu. Wydaje się, że w przestrzeni międzygatunkowej odbywa się stały ruch, a wpisana w te formy pamięć społeczno-kulturowa stanowi pewne oparcie dla wszelkich transformacji, jakie wprowadzają epoki.

Mimo swego oparcia w tradycyjnych repertuarach, widowisko nie zawsze zachowuje swą dotychczasową formułę, jego struktura jest wszak uwarunkowana historycznie i kulturowo. Dlatego część z nich mieć będzie dziś walor wyłącznie historyczny, np. stosowana w teatrach jarmarcznych i cyrkach parada wykonawców przed spektaklem czy publiczna kaźń, tortury i śmierć z ręki kata. Ale niektóre z historycznych form widowiskowych mają swe współczesne, znacznie zmienione odpowiedniki, nie zawsze zachowujące swe pierwotne funkcje – ludyczne, rozrywkowe, polityczne, np. wjazd do miasta króla i królowej lub lokalnego możnowładcy dziś może być jedynie przemknięciem przez stolicę głowy obcego państwa (wyjątkiem były u nas przejazdy papieża Jana Pawła II). Rozmaite turnieje/konkursy/igrzyska sprawnościowe będzie różnić przedmiot sprawności, działający niczym temat, wyodrębniający odmiany i warianty. Dodatkowo podzieli gatunek związek z mediami – od medium ludzkiego, po media technologiczne. O ile dawnej istniał turniej rycerski, dziś mamy konkurs tańca, śpiewu, piękności, wiedzy – tu swe miejsce znajdą także różnotematyczne quizy i zawody sportowe, ale też walki zwierząt czy ptaków. Wiadomo, że pochód spokrewniony jest z procesją (również religijną), z defiladą (wojskową) i paradą (niegdyś także aktorską). Transformacja pochodu w paradę nastąpiła w dawnym ZSRR, pisze Piotr Osęka. Ale pochód zyskał też inną postać dzięki wynalezionej w drugiej połowie XIX wieku nowej tradycji społecznego i politycznego protestu. Do widowisk kulturowych należą takie rytuały przejścia, jak pogrzeb, ślub i wesele, wydarzenia polityczne (koronacja kiedyś i dziś, zaprzysiężenie prezydenta, rewolucja). Pojawi się cała grupa nieistniejących już widowisk ludowych, jak angielskie mummers play czy znany różnym kulturom maik, a obok tych historycznych form – próby ich odnowienia, np. topienie Marzanny lub mające już własną tradycję jarmarki świętojańskie.

Wszystkie te widowiska oparte są na modelu spektaklu, w różny sposób wariantowanym i wchodzącym w relacje z grą, zabawą, świętem, rytuałem. Niektóre okażą się skomplikowane, inne proste, jedne bardziej, inne mniej „wydajne". Ale tożsamość wszystkich jest zawsze powiązana z innymi gatunkami, dlatego są – jak zauważa Mark Philips – kontrastowe i kombinatoryczne. Wśród nich znajdą się widowiska religijne, rockowe, karnawałowe,

sportowe, wesołe miasteczka ze swymi performerami, inscenizacje wydarzeń historycznych, okolicznościowe święta lokalne, teatr uliczny, cyrk, festiwal (w bardzo wielu odmianach), liczne formy zabawy (np. historyczna już reduta lub maskarada czy współczesne juwenalia), ale także zabawy dziecięce, jak choćby wiktoriańska zabawa dziewcząt w papierowy dom, obecnie przekształcona w grę komputerową. Kategorie gatunku, podgatunku i wariantu gatunkowego pozwalają na uporządkowanie tego bogactwa, zresztą niełatwe, jeśli zważyć na ich otwarty repertuar. Oczywiście musimy pamiętać, że niejednokrotnie będą to gatunki złożone (jak karnawał czy igrzyska olimpijskie), hybrydyczne, skrzyżowane z innymi i zmącone, rzadko mające czystą postać. Formy widowisk nie mają zwykle celów artystycznych, za to rozrywkowe i ludyczne, polityczne i społeczne. Szereg z nich nie posiada fabuły, choć zachowuje akcję (jak mecz piłkarski) i nie zawsze odróżnialne postacie (np. pochód będzie znaczył masą swych uczestników).

Wiele z tych wydarzeń nie ma żadnego związku z literaturą, choć zachowuje pewien związek z dramatem, a de facto z jego niektórymi elementami, jak akcja, zawartość myślowa (arystotelesowska dianoia), obraz (arystotelesowskie opsis, widowisko), rytm. Dla wielu związek z literaturą pozostaje stopniowalny, od braku potrzeby konkretnego scenariusza, zastępowanego przez utrwalone w praktyce, tradycyjne procedury i regulaminy, przez ramowy scenariusz mentalny, po częściowe i luźne projekty zawartości wydarzenia, do scenariusza udramatyzowanego lub utrzymanego w formie dramatycznej (wtedy zwykle mówi się o sztuce, że jest do oglądania, a nie do czytania) oraz do dramatu sensu stricto. Jak widać z tej pobieżnej wyliczanki, widowiska pozostają generalnie poza systemem arystotelesowskim, gdzie czynnik modalny o operacyjnym charakterze dopełniał literacki czynnik tematyczny. Są więc czymś odmiennym niż w literaturze, choć jednocześnie łączą je z nią różnorodne związki, poczynając od podstawowego założenia, że ich istnienie jest podobne do literackiego. Niemniej słowo może tu mieć dość ograniczoną postać i częstotliwość występowania, wszak główną rolę pełni wzrok odbiorcy. Dopełnia go słuch, nastawiony na szerszą warstwę dźwiękową wydarzenia (np. pieśni, okrzyki, różne odgłosy).

Chwiejna granica dzieląca widowisko od rzeczywistości sprawia, że tak czy inaczej wykorzystuje ono jej składniki. W konsekwencji „brudzą" one każde widowisko, oddalając je od ideału „czystego" estetycznie dzieła sztuki. „Czystość" stanowi tu kategorię należącą do odrzuconego świata dramatu, ale też do pomijanego teraz ideału sztuki, wcześniej poszukiwanego przez twórców wielkiej reformy. Widowisko bowiem funkcjonuje nie w ramach sztuki, lecz kulturowej całości i do jej postaci – historycznej lub współczesnej – w danym momencie się odwołuje.

W tym miejscu należałoby się zastanowić, czy happening należy do ujętego w ten sposób świata widowisk. Odpowiedź będzie podwójna, tak/nie. W kontekście teatru traktowanego jako gra, odpowiedź będzie pozytywna i tak widział to Michael Kirby. Natomiast w ramach teatru pojmowanego jako posługujący się fabułą akt naśladowania, odpowiedź będzie negatywna i tak widział to Tadeusz Kantor. Wtedy bowiem happening odnosi się wyłącznie do samego siebie.

Bibliografia

Dudzik W., *Posłowie do wydania polskiego* w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009

Kasimow R., *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia: rozmyślania nad pojęciem karnawał*, przeł. B. Chmielewska, w: *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, pod red. W. Dudzika, Warszawa 2011

Kolankiewicz L., *Wstęp: ku antropologii widowisk*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, wstęp L. Kolankiewicz, Warszawa 2010

MacAloon J.J., *Wstęp: Widowiska kulturowe, teoria kultury*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. Mac Aloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009

Osęka P., *Pochód*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, wstęp L. Kolankiewicz, Warszawa 2010

Philips M., *Mikroskopowe i literackie historie. Problemy gatunkowości i dystansu*, przeł. M. Wróblewski i J. Płuciennik, „Teksty Drugie" 2011 nr 4

Turner V., *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, przeł. P. Skurowski, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, wstęp L. Kolankiewicz, Warszawa 2010

Część pierwsza

ŚWIAT WIDOWISK





Bal
czyli sztuka towarzyskiego występu

W pewnym sensie jest to w dzisiejszej Polsce historyczna forma widowiska, co nie znaczy – że wszędzie znajduje się w tej sytuacji. Jeśli popatrzymy na internetowy wiedeński Ballkalender, okaże się, że liczba balów i ich rozmaitość może przyprawić o zawrót głowy. Poczynając od Silvesterparty i Hofburg Silvesterball – na styczeń przypadają 42 bale. Być może legenda tańczącego kongresu wiedeńskiego zobowiązuje, ale polski kryzys balowania nie ma nic wspólnego ani z europejską, ani z naszą tradycją tego zjawiska.

Bal był od średniowiecza związany z życiem dworu królewskiego i arystokracji oraz szlachty, a z czasem (w XIX i XX wieku) również bogatego i średniego mieszczaństwa. Średniowiecze traktowało taniec wyłącznie jako dworską rozrywkę, choć jednocześnie miał on też funkcję liturgiczną. Znamienne, że synod w Avignonie w 1209 roku opracował odpowiednie przepisy, „które wprawdzie pozwalały tańczyć jedynie w wybranych miejscach i czasie, lecz także włączały taniec do obrzędów". W sferze sacrum znamienny pozostaje przykład tańczącego kuglarza Matki Boskiej, w sferze świeckiej – bal uświetniający różne dworskie uroczystości. Ich uczestnicy strojem, sposobem tańczenia, miejscem wśród tańczących potwierdzali swą godność i znaczenie w dworskiej hierarchii. „Zasadę renesansowego stylu tanecznego określa się jako wyniosłe, okazałe puszenie się i paradowanie" – pisze Barbara Judkowiak. Na balach dworskich występowały grupy arystokratycznych przebierańców i znany jest wypadek na balu z 1393 roku, kiedy czterech dworzan Karola VI, tańczących razem z królem moreskę w przebraniu dzikich ludzi, nieszczęśliwie spłonęło. Dzicy ludzie lub Murzyni należeli zresztą do stałego repertuaru balowych przebrań. Pojawiali się w karnawale weneckim, ale i w Polsce. Na weselu Jana Zamoyskiego z Gryzeldą Batorówną Mikołaj Wolski wystąpił przebrany za Murzyna wraz ze swym „murzyńskim" pocztem. Sam taniec, pozbawiony wysokiej, świątecznej aury dworu i jego świetnej oprawy, znany był we wszystkich warstwach społecznych.

Pokrewieństwo językowe balu i baletu dworskiego wyraża związek obu form w rzeczywistości. Balet powstaje w XVI wieku i wypracowuje sobie własny język. To wtedy włoskie pas przechodzą na europejskie dwory,

gdzie bal sąsiaduje z baletem, a nieraz się z nim łączy. Wysoka, dworska proweniencja balu wpisywała ten gatunek widowiskowy w całe serie uroczystości, często zaczynających się wielkim wjazdem królewskim do zamku czy miasta. Jeden z najwspanialszych takich wjazdów Franciszka II i Marii Stuart do zamku Chenonceaux w 1560 roku zaczął się w blasku sztucznych ogni, salwami dział i wielkimi szykami powitalnymi. Na dziedzińcach wzniesiono okolicznościowe budowle – bramy tryumfalne, fontanny, mosty, ołtarze, kolumny, zainscenizowano bitwę okrętów, która była „prawdziwym baletem na wodzie". Podobną bitwę zainscenizowano przeszło wiek później dla Elżbiety angielskiej na sztucznym jeziorze. Królowa oglądała ją, siedząc na złotym tronie. Dworski bal bywał częścią festynów, w których wydawaniu wsławił się zwłaszcza Ludwik XIV. Najsłynniejszy był urządzony w 1664 roku w Wersalu wielki tygodniowy festyn „Rozkosze Wyspy Zaczarowanej" na cześć Luizy de la Vallière, uświetniony premierą *Księżniczki Elidy*, komedio-baletu Moliera. 4000 pochodni rozświetlało nocą ogrody wersalskie. Ludwik XIV tańczył mistrzowsko, szczególnie pięknie się prezentując w pełnym galanterii kurancie. Król-słońce pozwalał się podziwiać nie tylko podczas dworskich baletów, również wystąpił dla tysięcy swych poddanych, którym sprzedawano bilety na to widowisko do pałacu Petit Bourbon. Był chyba ostatnim władcą, który tańcem i strojem wyrażał swą potęgę przed poddanymi. Ale to za jego panowania balety dworskie przeżyły swe apogeum i zmieniły się w balety teatralne, natomiast bale pozostały na dworach królewskich i arystokratycznych.

Były ściśle zrytualizowane w swej wysokoceremonialnej strukturze i nie bez powodu Jurij Łotman pisze o ich swoistej gramatyce, decydującej o tym, że bal „przekształcał się w pewne całościowe teatralizowane przedstawienie". Role widzów i uczestników były tu momentalne i przechodnie. Bal wymagał odpowiedniej scenerii i należących do niej kostiumów, przy czym trzy czynniki pozostawały najistotniejsze: sztuka tańca, światła i muzyka. Nie bez powodu taniec należał do dworskiej edukacji jako „szkoła dworskiego ładu, gracji i grzeczności". Z kolei światło i muzyka pomagały podnosić na wysoki stopień zrytualizowania ceremonialność tańca w kręgu dworskim lub towarzyskim, tworząc iluzję świetności i wyjątkowości spotykających się tu osób, kreując wspólnotę wielkich, złączonych znajomością światowego kodu zachowań. Dlatego – jak się zdaje – odstępstwa od rytuału, dzięki którym Łotman określa bal jako walkę „porządku" i „swobody", dotyczą dopiero XVIII- i XIX-wiecznych balów. Oś wydarzenia stanowiły zawsze tańce, zawsze zgodne z modą i zawsze wymagające określonej konwersacji, najczęściej lekkiej i dowcipnej, choć podczas niektórych tańców jedynie zdawkowej.







Karnawał i bal, według Ervinga Goffmana, można zaliczyć do „rytuałów podtrzymujących". Odwołują się one do starej tradycji i określonego ceremoniału związanego z utrwalonym w pamięci zbiorowej wydarzeniem kulturowym. Tradycja ta znalazła się w trudnym momencie w XVI i XVII wieku, kiedy to instytucje kościelne, tak katolickie, jak protestanckie, rozpoczęły walkę z takimi „spoganizowanymi" przez szatana świętami, jak Święta Szaleńców i Niewiniątek, kocia muzyka czy karnawał. I chociaż – jak pisze Jean Delumeau – „ustawodawstwo cywilne w wielu krajach w dalszym ciągu tolerowało ognie świętojańskie i karnawał (któremu Kościół trydencki spróbował przeciwstawić „Nabożeństwo Czterdziestogodzinne"), jednak począwszy od XVI wieku władza kościelna i świecka wspierały się mocno nawzajem, by lepiej kontrolować zachowania religijne i moralne ludności". Na ilustracjach osadzone w tradycji karnawałowe maski z placu św. Marka w Wenecji oraz maska z Bazylei. U dołu – jeden z dorocznych słynnych balów karnawałowych w Wiedniu.

Wiek XVIII, XIX i pierwsza część XX to „stulecia balujące" dzięki żywotności i społecznej roli elit. Bal łączył uroczyste święto z wyczekiwaną zabawą i poszczególnymi grami, z przygotowanymi uprzednio mniej lub bardziej uteatralizowanymi występami indywidualnymi, męsko-damskimi czy środowiskowymi. Balowa scena scalała rozmaite performanse, mikroinscenizacje i mikrodramaty, a cały gatunek należał do gatunków złożonych, dysponował własną długą tradycją, stanowiącą gwarancję jego ciągłości. Bale nie tylko poświadczały przedłużone trwanie dworskich struktur w życiu społecznym tych stuleci, ale też podkreślały pozycję i znaczenie elit – polityczne, społeczne, kulturowe. Stereotypy kobiecości i męskości przełamywane tu były schematami damy i gentlemana. Sam bal należałoby uznać za najdoskonalszą manifestację wiązanych z nim walorów – elegancji, swobody, wytworności, ale i urody, prezencji, dobrego wychowania i stanu posiadania, po prostu kreacji estetycznej.

Według Ervinga Goffmana zdolność jednostki do wywoływania wrażenia opiera się na płynącym od niej przekazie słownym oraz pozawerbalnych działaniach. Bal odwraca ten układ, na pierwszym miejscu stawiając obraz osoby. Jednostka bowiem daje „występ" (performans) przekazujący jej wizerunek, mający zrobić wrażenie na balowych widzach. Podejmuje zatem określoną rolę i gra z zasobem zachowań przewidzianych dla balowej sytuacji, a przede wszystkim ze swoją przygotowaną wcześniej „fasadą", funkcjonującą przez cały czas występu (balu). Na początku XIX wieku odpowiedni strój (biel dla debiutantek, na późniejszych balach pastelowe barwy, fiolet i popiel przeznaczony dla wdów), odpowiednia powierzchowność i sposób bycia, odpowiednie miejsce, należące do roli na balowej scenie – to były składniki społecznego decorum. Wszystkie powinny pozostawać w zgodzie ze sobą oraz z sytuacją występu. Przedstawianie granej postaci zależało wszak od zróżnicowanych balowych obowiązków i oczekiwań. Bal jako małżeński targ na dziewczęta zmuszał je do wykonania stonowanego występu, właściwego dla posiadanego statusu i roli panny na wydaniu. W przypadku gdy bal pozostawał spotkaniem małżonków, mogli ze sobą przetańczyć jeden, dwa tańce. Natomiast bal jako przestrzeń spotkania ukrywających się kochanków (sytuacja inna od kochanków oficjalnych) wymagał podwójnej gry, zawsze zagrożonej towarzyskim skandalem. W jej trakcie swe znaczenie miały szczególnie występy z rekwizytem-wachlarzem, oferującym cały system znaków, jawnych lub tajemnych, przyzwoitych lub nieprzyzwoitych. Dotknięcie wachlarzem prawego policzka oznaczało „tak", lewego – „nie". Otwarcie i szybkie zamknięcie wachlarza przekazywało komunikat „jesteś okrutny", samo zamknięcie – „pragnę z tobą mówić".

Każdy z tańców posiadał swój ceremoniał i swe miejsce w hierarchii, co przejęły środowiska mieszczańskie i kultywowały w XIX wieku. Każdy

z tanecznych typów ceremonialności był znany, wymagał określonych zachowań i wytwarzał określony sposób interpretacji.

Najważniejszym tańcem w Polsce był polonez, zwykle otwierający bal oraz zapowiadający kolację, na którą przechodzono tym właśnie tańcem. Drugie miejsce zajmował mazur, tańczony jednak w sposób specjalny. „Każda para w żwawym podskoku wybiegała z miejsca na środek sali, (…) ona przodować zdawała się w tańcu, a mężczyzna podążał za nią jako jej rycerz i obrońca. Kiedy stanęli w środku par drugich, tancerka obiegała go wokoło, a on, stojąc w miejscu, bijąc hołupca, spoglądał z zachwytem na swą druhnę, chwytał w swoje objęcia, po czym okręcali się wokoło i wracali na miejsce. Tak po przetańczeniu pojedynczo rozpoczynano figury, w których udział brała każda para po kolei. Tańczono zwykle po 8 par i tworzono w każdej sali po kilka kół". Następnie szedł krakowiak z piosenkami, często improwizowanymi, i oberek. W kontredansie tancerz popisywał się piruetami i skokami, tzw. entrsza, był to „taniec pełen życia dla płci obu". Spokojniejszy był kadryl, bardzo lubiany anglez, „w liczne pary tańczony", a do solowych tańców dla panien należał szal i tamborino. Młodzież „wyłamywała sobie nogi" w matelocie. Często bal zamykał figurowy kotylion, „połączenie kontredansa z walcem" i oczywiście walc, upowszechniony po roku 1797 przez pruskich oficerów balujących w Warszawie. Początkowo tańczono go powoli, na dwa pas, z czasem coraz żywiej, dochodząc do szalonego wiru, któremu towarzyszyła galopada. Bardziej restrykcyjne towarzystwa angielskie dopuszczały najpierw jeden, a następnie dwa walce na wieczór, uznając go za zbyt erotyczny i nieprzyzwoity. Różnorodność tańców – a nie wymieniłam przecież ich kompletu – stwarzała przemienną atmosferę zabawy, w której liczył się przede wszystkim pokaz technicznych umiejętności. Swoje znaczenie miała także znajomość towarzyskiego kodu (konwenansu), łącznie z językiem wachlarza, drugiego obok karnetu ważnego balowego rekwizytu. Bal bowiem pozostawał sceną, na której odbywały się prezentacje-występy poszczególnych bohaterów pierwszego planu, zwykle pięknych i/lub bogatych. Drugoplanowi stanowili dla nich tło, a najgorzej wypadali balowi statyści, często upchnięci pod ścianami i robiący dobrą minę do złej gry.

Wiek XIX zachował w znacznym stopniu zwyczaje dworskie i wypróbowane dworskie ceremoniały. Rewolucja wprawdzie się odbyła, ale dwór okazał się niezniszczalny. Dlatego wydaje się oczywiste, że balem w salach redutowych Teatru Narodowego powitała Warszawa oficerów napoleońskich w 1807 roku; że przeszło miesiąc później w tym samym miejscu urządził bal marszałek Davout. Ten bal „zaczął się od sztuki scenicznej zastosowanej do okoliczności", a granej przez osoby z towarzystwa. W pierwszym kadrylu królewna tańczyła z marszałkiem. „Tłok był niesłychany", gdyż

reguła tego typu ceremoniałów głosiła, że kogo nie ma, ten nie istnieje w towarzystwie. Co z tego, że wieczerza była „co się zowie paskudna". W 1809 roku bale były skromniejsze. Ale w karnawale tańczono w niedziele i święta w wielkiej żółtej sali zamkowej. Każdy, kto był prezentowany królowi saskiemu i księciu warszawskiemu, mógł przyjść, „byleby był w mundurze jakimkolwiek, wojskowym, urzędniczym, obywatelskim lub wreszcie w kontuszu". Cała niewieścia służba zamkowa miała prawo przyglądać się tańcom, co zarówno powoływało prawdziwą galerię, jak i kształtowało widowisko. Para królewska tańczyła jedynie poloneza kilkakrotnie powtarzanego, a królewna nie omijała żadnego tańca, wysyłając tylko służbowego szambelana z zaproszeniami do kadryla, mazura, walca. Podczas balu miały miejsce popisowe intermezza wyśmienitych tancerzy w menuecie, gawocie i szalu. Zamek nie oferował wieczerzy, jedynie chłodne napoje, ciasta i cukry. Tańce zaczęte o 6 po południu, kończyły się o 10 wieczorem i całe towarzystwo przenosiło się na ciąg dalszy (tym razem z wieczerzą) do pałacu Pod Blachą. Balom towarzyszyły mniejszej rangi podwieczorki lub kawy tańcujące.

Przyjazd cara Aleksandra do Warszawy uświetniono trzydniową iluminacją miasta, która Krakowskie Przedmieście zmieniła w „widowisko czarodziejskie", ale i ośmioma balami, na których panie olśniewały sukniami pełnymi srebra i złota. Na balu u Wincentego Krasińskiego tańczono w sześciu, coraz zdobniejszych pokojach; jeden z balów był **balem dziecinnym**, w teatrze odbył się **bal kostiumowy**, na którym panie wystąpiły jako dziewczęta różnych narodowości – Ukrainki, Peruwianki, Filipinki, Polki. Była to jedna z licznych odmian i wariantów gatunkowych balu. Istniał więc **bal debiutantek**, rozmaite **bale tematyczne** – oparte na wybranych kolorach, na motywach kwiatowych, mitologicznych. Wyprawiano **bale charytatywne** (np. na rzecz warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności), mające wiele wariantów **bale okolicznościowe** (jak dziewiętnastowieczne bale w Resursie Kupieckiej czy bal Polskiego Jedwabiu w 1929 roku), **bale artystów** (słynny był zwłaszcza kostiumowy bal Aleksandra Dumasa), **bale mody, prasy**, kostiumowe **bale egzotyczne i historyczne** (np. gotyckie). Moda na bale ujawniała potrzebę przebrania, bycia przez chwilę kimś innym, świetniejszym, piękniejszym, bardziej pożądanym. Bal opierał się bowiem na grze typu mimicry złączonej z illinx. Uczestnicy nadawali i odbierali kostiumowy komunikat, rozpoznając znaną sobie postać, a przebrana osoba mogła się cieszyć z tego, że gra, że jest – jak aktor – oglądana i podziwiana. Elementy ludyczne zawierały się w samej grze „w siebie" – lepszego, wspanialszego, wyrażały się w umiejętności użycia konwencjonalnych rytuałów towarzyskich, poczynając od konwersacji po dobór gestów i sposobu zachowania. Najdłuższą tradycję wśród wielu wariantów tego gatunku posiadały **bale**

maskowe, wprowadzone na dwory w XVI wieku i korespondujące ze specyficznym gatunkiem teatralnym, jakim była **dworska maska**.

Jeżeli gatunek teatralny zwany maską wykorzystywał dla swych celów maski sceniczne, balowa odmiana maskarady – tzw. maski światowe. Były to małe, czarne lub błękitne eleganckie maseczki z jedwabiu, zredukowane do minimum, raczej znak zabawy niż ukrycie osoby, a także znak przebrania. W XVI wieku dworskie zabawy kostiumowe zwano u nas maszkarami i nazwa ta przetrwała dłużej niż stulecie. Maszkary pojawiały się nie tylko na dworze królewskim, ale również wśród magnatów i szlachty, szczególnie w zapusty. Przebierano się nie tylko za Maura, Cygana, Żyda, ale i w kostiumy zwierzęce: niedźwiedzia, kozy, konia. Zygmunt Gloger podaje, że w XVI wieku maszkarnicy krakowscy produkowali specjalne maszkary zapustne, wykorzystywane np. podczas wesel, kiedy to przez miasto ciągnęły pochody maszkar, które znano w całej Europie. W XVIII wieku, który był czasem „maskaradyzacji życia" także naszych oświeconych, słynne były maski weneckie, zwane bautta, tworzył je kostium złożony z czarnej peleryny z kapturem i maską. Wśród popularnych zabaw kostiumowych znajdą się rokokowe **fêtes galantes** i przejęta z Niemiec zabawa w **zapustną gospodę (Wirtschaft)**. O roli decydowało tu losowanie – gospodarz musiał wydać ucztę, a kupiec dostarczyć kosztownych towarów, które rozdawano wśród uczestników. Inscenizowano sceny orientalne i mitologiczne, bardzo lubiane **jarmarki,** łącznie z tak egzotycznymi, jak **jarmark chiński** czy **jarmark cudów**, gdzie między innymi odbywały się pokazy tańczących quasi-marionetek. Szereg scen urządzano w pejzażu – chłopskie wesele, Cyganie przy ognisku.

Kazimierz Skibiński szczegółowo opisuje wydany w 1821 roku przez hrabiego Potockiego w Krakowie bal, na który zaproszono pięciuset gości, mieszając arystokrację z obywatelami, kupcami i artystami. Obowiązywały domina. Po godzinnej jeździe (pieszo to było kilkaset kroków) aktor z żoną mogli podziwiać wspaniale oświetlone i pysznie zdobione wnętrza, bufety i cukiernie. Bal otworzył polonezem prezes senatu z gospodynią, potem nastąpił kadryl francuskich wieśniaków i kadryl Tyrolczyków, a następnie – przy wtórze marsza z czasów Łokietka (!) – drabanci w zbrojach poprzedzali paradę: ośmiu Krzyżaków w pełnym uzbrojeniu, ośmiu panów radnych w polskich bogatych żupanach i przy bogatych karabelach, osiem par w narodowych kostiumach (za chwilę zatańczą mazura), za nimi dwóch rycerzy z insygniami poprzedzało króla Łokietka, którym był hrabia Tarnowski. „Był to widok piękny i rozrzewniający". Potem nastąpiły kolejne kadryle, hiszpański i cygański, a w sali wirowały przebrania tureckie, perskie, chińskie, olbrzymów i karłów. „Obfitość chłodników, jedzenia, napojów była tak wielka, że przez facecję jeden zapytał, czy nie ma cienkuszu (po dwa gr kwarta); w tym momencie na srebrnej tacy przyniósł lokaj żądany napój".

Wiek XVIII wprowadził także bale maskowe zwane **redutami**. Urządzano je nie tylko w czasie warszawskiego karnawału, w pałacu Ujazdowskim, w teatrze, w pałacu Sułkowskich, dokąd trzeba było przybyć „w masce, dominie i bajucie" – wspomina Niemcewicz w *Pamiętnikach czasów moich*. Reduty były zarazem domami gry. Niekiedy podczas reduty dawano widowisko – jak 15 marca 1786 roku wejście sułtana z dworem do seraju. Utrwalił je Adam Naruszewicz w satyrze *Reduty*, operującej także aluzją patriotyczno-polityczną; podobnie będzie postępować krytyka prasowa balów w czasach paskiewiczowskich. W początku XIX wieku reduty zmieniły swój charakter – teraz mężczyźni pojawiali się bez masek, natomiast kobiety w maskach i kostiumach lub w dominach (wzorowanych na weneckich bautach). Inną nowością były bilety na galerię, sprzedawane licznym obserwatorom, także pochodzącym z niższych sfer.

Przywilej na reduty, maskarady i kasyna maskowe w Krakowie należał do teatru i Hilary Meciszewski, podpisując w 1843 roku umowę z senatem, mógł je urządzać, wszakże musiał uiszczać coroczną opłatę policyjną, a ponadto podczas każdej reduty opłacać „należytość za pełnioną w czasie reduty lub balu służbę inspekcyjną". Płacił zatem (kontrakt to wyszczególnia) oficerowi milicji, komisarzowi policji, dwom inspektorom policji, podoficerowi milicji z oddziałem żołnierzy i każdemu z żołnierzy stojących na warcie przy kasie i wejściach. Przywilej nie obejmował przy tym innych imprez – więc dyrektor teatru musiał występować o osobne pozwolenie na koncerty, loterie, bale – bez naruszenia prawa do maskarad.

W XVIII i XIX wieku bale i maskarady były tak popularnymi rozrywkami, że w wielu utworach z XVII i XVIII wieku, zwykle w komediach, bohaterowie idą na bal lub wracają z „nocnej promenady", w wielu pojawiają się sceny taneczne lub wstawki baletowe. Sztuka mieszczańska nie mogła pozostawić na teatralnym marginesie zjawiska tak ekscytującego i zawierającego efektowne scenicznie możliwości, jak bal. Dlatego też wprowadzała bale do dramatów historycznych, a wiele współczesnych sztuk dobrze zrobionych z drugiej połowy XIX wieku akcję jednego z aktów lokowało na balu, był to tzw. *acte du bal*. Bale odbywające się w środowiskach arystokratycznych, szlacheckich czy w XIX wieku bogatych mieszczan – należały do sfery komunikacji społecznej jako powszechna forma życia zbiorowego w jego ludycznej, przyjemnościowej postaci. Stanowiły znak trwania elitarnej wspólnoty, w XIX wieku zwanej *high lifem* lub *tout le monde* (całym światem).

W pierwszych latach naszej Drugiej Niepodległości obowiązywał jeszcze dziewiętnastowieczny model organizacji balu, zabawnie sportretowany w *Domu otwartym* przez Michała Bałuckiego – zatem niezbędna była obecność wodzireja, a panowie musieli zapisywać się w damskich karnecikach. O północy podawano wielodaniową kolację, nad ranem bulion i gorące zakąski. Zmienił się jednak zestaw tańców: w międzywojniu po „nieśmiertel-

nym" polonezie następował boston, shimmy, one step, walc, tango, mazur kotylion, oberek, biały walc, krakowiak – efekt symbiozy Polski, Europy i Ameryki. Ówczesne szalone lata (1919-1929) znały bale przypominające okazałością dawne dwory. Wiele z nich urządzali świetni artyści, zarazem projektując ich wystrój. Nawet charytatywne bale Białych Łóżeczek otrzymywały wspaniałe dekoracje. Jak zwykle najciekawsze były bale paryskie. „Są bale weneckie, hiszpańskie, à la Ludwik XIV. Kiedyś Picasso występuje jako torrero, na innym balu Cocteau nosi kostium Merkurego, Max Jacob przebiera się za mnicha (…) Jeden z najoryginalniejszych strojów zaprojektował sobie Lucien Daudet: kostium widma róży, jak w balecie inscenizowanym kiedyś przez Diagilewa. Tyle że nad ranem został prawie nagi, oskubany przez uczestników zabawy z płatków, składających się na kostium". Wspomnę jeszcze o balu kapistów (1926), organizowanym przez Józefa Czapskiego pod protektoratem Picassa na barce rzecznej na Sekwanie. Dwudziestolecie międzywojenne było jednak ostatnim okresem prawdziwych elitarnych balów. Już wtedy zaczęły im towarzyszyć konkursy tańców towarzyskich i tańców na lodzie, które po wojnie niemal je zastąpiły.

Niemal, bowiem do dawnej tradycji nawiązały nowe elity, które uruchomiły własny dwór, jak zauważył Wiesław Paweł Szymański, „bez porównania hojniejszy od jakiegokolwiek dworu królewskiego w przeszłości". W nowej sytuacji zginęła jednak sztuka towarzyskiego występu, umiejętności „pokazania się" trzeba się było dopiero nauczyć. Zresztą bogata przedtem paleta balowo-zabawowa skurczyła się, w sferze prywatnej popularne stały się sylwestrowe i karnawałowe prywatki, natomiast w sferze publicznej wykreowano „ideologiczny" **Bal Przodowników Pracy** odbywający się w Pałacu Kultury, na którym bawiono się jeszcze w 1980 roku. Były to de facto rodzinne bale nowych elit rządzących, na których królował jedyny taniec, jaki z różnych względów pozostał – walczyk. Oczywiście organizowano okazjonalne bale sylwestrowe czy **bal mistrzów sportu**. Nieregularnie pojawiały się **bale gałganiarzy** w ASP, bale u dziennikarzy czy w Filharmonii Narodowej. W 1969 roku na sylwestra odbywało się prawie 200 balów i zabaw. Ale te bale nie należały już do wielkiego świata rodzimego chowu, wielki świat był gdzie indziej i tylko raz w roku zjawiał się na festiwalu w Sopocie.

Bibliografia

Belting H., *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015

Bordonove G., *Ludwik XIV*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 1982

Cloulas I., *Życie codzienne w zamkach nad Loarą w czasach renesansu*, przeł. B. i M. Pireccy, Poznań 1999

Duhamel-Amado C., Brunel-Lobrichon G., *Życie codzienne w czasach trubadurów*, przeł. A. Loba, Poznań 2000
Dziechcińska H., *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996
Falkowski J., *Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń w Polsce*, t. 1, 2, 5, Poznań 1882
Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000
Judkowiak B., *„Moja szczerość nogami kuranty formuje". Taneczność w dramacie teatru dworskiego*, w: *Igraszki trafu, teatru i tematów. Drobne scherza i scherzanda naukowe*, pod red. D. Ratajczakowej i B. Judkowiak, Poznań 1997
Koper S., *Życie prywatne elit Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2010
Kossak E.K., *W stronę Misi z Godebskich*, Warszawa 1978
Łotman J., *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przeł., posłowie B. Żyłko, Gdańsk 1999
Olechnowicz E., *Maski Karola I. Angielskie widowiska dworskie i teologia polityczna*, Warszawa 2014
Prasek C., *Życie towarzyskie w PRL. Zabawy, kawiarnie, festiwale*, Warszawa 2011
Skibiński K., *Pamiętnik aktora (1786-1858)*, oprac. i wyd. M. Rulikowski, Warszawa 1912
Szymański W.P., *Uroki dworu (rzecz o zniewalaniu)*, Kraków 1994
Teatr krakowski pod dyrekcją Hilarego Meciszewskiego, 1843-1845. Repertuar, recenzje, dokumenty, oprac. J. Got, Wrocław 1967
Wójcicki K.W., *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia*, t. 1-2, wyb. J.W. Gomulicki, oprac. Z. Lewinówna, wstęp M. Grabowska, Warszawa (b.d.)



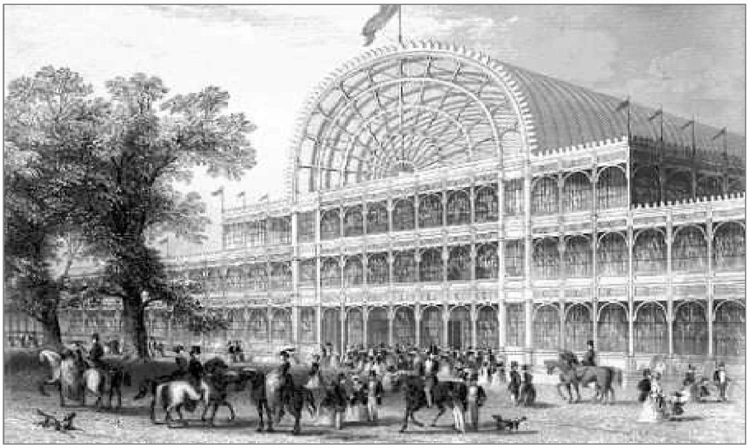
Ekspozycja jako miejski performans

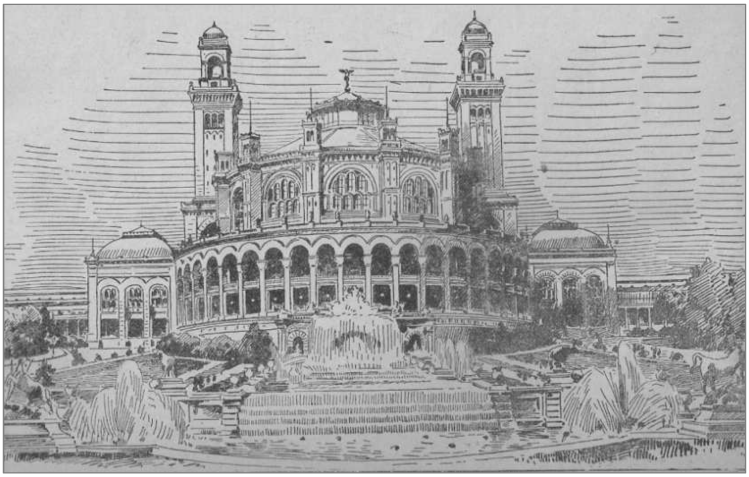
To jeden ze złożonych gatunków widowiskowych, który w swej pełnej formie narodził się w wieku XIX razem z wielką londyńską wystawą światową w 1850 roku. Ulokowano ją w specjalnie dla niej zbudowanym przez Josepha Paxtona pawilonie, opartym na standardowej konstrukcji szkieletowej, w którą wprawiono 300 tys. paneli szklanych i nazwano Kryształowym Pałacem. Ta świątynia nowoczesności i zapowiedź globalizacji wyniosła w górę ideę ekspozycji traktowanej jako demonstracja dorobku ludzkości. W Kryształowym Pałacu było wszystko – od płodów rolnych poprzez ogromną liczbę częstych gadżetów i przedmiotów artystycznych do świadectw ówczesnej przemysłowej potęgi, zatem między innymi do lokomotywy. Przyznam, że moim faworytem jest ulokowana w salonie rodzina gronostajów siedząca przy popołudniowej herbatce i słuchająca, jak jeden z nich gra na fortepianie. Znam ją z fotografii, umieszczonej w swoistym „skarbcu" kiczu. Kryształowy Pałac stanowił wielki, uporządkowany performans towarów, jak mówi Peter Sloterdijk, „wielką cieplarnię odprężenia poświęconą (…) pogodnemu, acz gorączkowemu kultowi Baala, który XX wiek zaproponował nazywać konsumpcjonizmem". W przeciągu pół roku wystawę zwiedziło 6 milionów „pielgrzymujących" do Londynu z całej Europy i tworzących zmienną, ruchomą widownię tego performansu. Tym samym idea ekspozycji została rozsiana po świecie i związana z przestrzenią miejską. Powstał wielki **teatr wystaw światowych,** jedna z odmian ekspozycji jako gatunku widowiskowego.

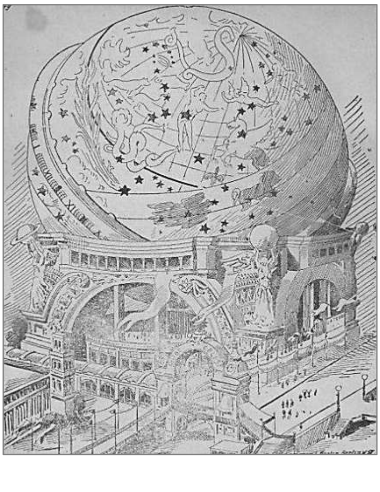
Wśród wielu jej odmian i wariantów znajdziemy ubogiego poprzednika, dawny **teatr jarmarku** z różnorodnymi wystawami towarów, włączając w nie też spektakle szarlatanów i aktorów; znajdziemy zależny od czasu kulturowego różnokształtny, złożony z wielu małych, usytuowanych horyzontalnie spektakli **teatr uliczny** (nie mylić z pokrewnym teatrem ulicy), ale też wielopiętrową, wertykalno-horyzontalną **scenę galerii**; obok nich **spektakle witryn sklepowych i pasaży,** czy różne warianty sztuk ulicznych, po prostu wykorzystujących te przestrzenie, poczynając od rzeźb i instalacji, poprzez kreślące swymi trasami swoiste i zróżnicowane „mapy" terenu – **parady, pochody, marsze, gry uliczne** (z kolei spokrewnione z grami) i dzia-

łania spod znaku **site-specific** po **graffiti** i **vlepki.** Ekspozycyjność, więc przede wszystkim nastawienie na występ lub pokaz oparty na cielesności/materialności i wykorzystujący w różny sposób elementy spektaklu, należy do sfery widzialności miasta, które, tworząc „kompleks reprezentacji i miejsce ich cyrkulacji", przybiera formę spektaklu-wystawy. Jest – jak pisze John Tagg – nie tylko miejscem, również „przedmiotem konsumpcji o zdecydowanie wizualnym charakterze, wyrażającego nowe podmiotowe doświadczenia pobudzenia i alienacji, przyjemności i lęku, mobilności i uwięzienia, przestronności i fragmentacji – i zarazem w nich wyrażanego".

Konsumpcjonizm wchodził do kultury w różnym czasie i różnymi drogami. Na jedną zwraca uwagę Klaus Harding – stworzyły ją XVIII-wieczne kawiarnie w Palais Royal, które wystawiły na zewnątrz stoliki i krzesła, kreując w ten sposób widownię dla symultanicznej sceny miejskiej. Kawiarnie wchodziły w skład wielu „komercyjnych miejsc spędzania czasu wolnego, gdzie rodzące się dopiero kodyfikacje tożsamości i pożądania znajdowały się w przepływie, otwierając drogi nowym podnietom i niepokojom". Tu należy kolekcjonerstwo, nie zawsze wybierające zamknięte pomieszczenia, czasem wychodzące na ulice, jak np. w **paradzie starych samochodów** czy **pokazach mody**. Doskonale uchwycił ten proces Alain Lesage, gdy w *Diable kulawym* jego szatański bohater zachwalał jarmarki jako uwielbiane powszechnie miejsca zgromadzenia towarów i zbiegowiska wszystkich klas społecznych. Ta przestrzeń była już wtedy przestrzenią obcą i zaludnioną przez „obcych", o nie zawsze czytelnych zamiarach, co z kolei widać doskonale w portretach towarzystwa złodziei i oszustów handlujących na *Bartłomiejowym jarmarku* Bena Jonsona. Wszak rozziew pomiędzy naszą wiedzą o intencjach innych a ich faktycznymi planami „przyciąga i odpycha zarazem, podnieca i straszy" – pisze Zygmunt Bauman – „upaja wolnością nigdzie indziej nie spotykaną i przeraża perspektywą ubezwłasnowolnienia i bezsiły", a z drugiej strony oferuje nam wolność od zwykłych norm i zakazów, przyjemność naskórkowej interakcji z innymi bez obaw o konsekwencje. Bo jarmark, ulica, centrum handlowe, galeria – to przestrzenie bez przeszłości i przyszłości, przelotowe nie-miejsca teraźniejszości (Marc Auge). Piękny przykład bulwarowego improwizowanego przedstawienia o jarmarcznym rodowodzie możemy obejrzeć w filmie Marcela Carne *Komedianci*, gdy Baptysta (Deburau) odgrywa pantomimę okradzenia grubego mieszczucha, uwalniając od podejrzeń piękną bohaterkę, Garance. Przeciwstawny, pokraczny opis, znajdziemy we wspomnieniach Karola Hoffmana, gdy na dachu budy jarmarcznej stary aktor z przyprawionym nosem odgrywa sprzeczkę ze swym niby-synem przy protestach tłumu, który nie uznaje scenki za zabawną; w jej zakończeniu młody kopniakiem posyła starego do wnętrza budy. Jeszcze bowiem przez cały wiek XIX teatr będzie należał do prze-







Kryształowy Pałac Josepha Paxtona (1850), nazwany przez Petera Sloterdijka „gigantyczną cieplarnią odprężenia" i „emblematem finalnych ambicji nowoczesności", przenosił „świat zewnętrzny jako całość do magicznej immanencji, opromienionej luksusem i kosmopolityzmem". Wystawa londyńska rozpoczęła historię wystaw światowych. Poniżej – Pałac Trocadero na wystawie paryskiej w 1900 oraz globus nieba z tej wystawy.

strzeni handlu, nie do przestrzeni sztuki. Dlatego też małe, zwykle niebogate zespoły zachęcały widzów swoistymi reklamowymi „spotami" – scenkami odgrywanymi przed spektaklem, paradami aktorów przez miasto, podczas gdy wielkie teatry reklamowały się kosztowną i wymagającą zaangażowania techniki „wystawą", zatem dekoracją ze szczególnymi efektami, np. trzęsieniem ziemi, wybuchem rewolucji lub wulkanu.

Atrakcyjna dla publiczności świątynia handlu i Kryształowy Pałac pierwszej wystawy światowej to jednocześnie zmetaforyzowane budynki dziewiętnastowiecznej komercji oraz sceny wielkich kulturowych spektakli towarów, myśli technicznej i mieszczańskiego dobrobytu, a także wczesna postać globalizacji. Pałac Paxtona wchłaniał świat zewnętrzny do „całkowicie wykalkulowanej przestrzeni wewnętrznej" i „wywoływał ideę powłoki". Sygnalizowały ją już najstarsze paryskie pasaże z lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku, londyński Queen's Bazaar z 1834 roku, pierwszy dom towarowy Au Bon Marché założony w roku 1852. Jego nowy budynek, otwarty w 1874 stwarzał jak najlepsze warunki dla ekspozycji towarów, miał oświetlenie elektryczne, windy i główny dziedziniec pod przeszklonym dachem – pisze Małgorzata Omilanowska. Były to wielkie instytucje kulturotwórcze o ekspozycyjnym charakterze, wielkie powłoki wypełnione ogromną ilością towarów, gromadzące coraz większe liczby klientów i wymuszające cały szereg działań znamiennych dla nowoczesności. W Au Bon Marché sprawdzono wszystkie, stosowane do dzisiaj chwyty marketingowe sprzedaży detalicznej, realizując wszelkie potrzeby konsumpcyjne wielotysięcznego tłumu, który przewijał się tu codziennie, prowadząc do przeistoczenia się zakupów w nowoczesny kult. Po roku 1900, który przyniósł sukces paryskiej wystawy światowej, zaczęły powstawać galerie całe ze szkła i żelaza, „z fasadami przypominającymi szklane akwaria oplecione fantastycznymi roślinami okręconymi wokół ażurowych delikatnych elementów żelaznych konstrukcji". Na wielkich schodach les Galeries Lafayette (1907) wypadało się pokazać, podobnie jak na słynnych schodach opery paryskiej, w Palais Garnier. Ekspozycyjność bowiem obejmowała wszystko – architekturę, miejsce (w istocie nie-miejsce), towary, kupujących i sprzedających, ale też jedynie oglądających. W świątyniach handlu „sprzedaje się" wciąż świat sprowadzony do obrazu obfitości dóbr wszelakich, wielką całość sławiącą potęgę człowieka.

Wszystkie te przepływowe i zanurzone wyłącznie w teraźniejszości miejskie nie-miejsca mają swoje teatry, poczynając od **teatru ulicy**, przez **spektakle komercyjnych galerii i marketów** po **teatry dworca** czy **lotniska**. Jeżeli godzimy się na metaforę, mówiącą, że życie jest teatrem, zgadzamy się również na stwierdzenie, że ulica czy lotnisko jest sceną. Wykorzystują je teatry uliczne, odwieczny typ przedstawienia pod gołym niebem, niejako

„zanurzonego" w tłumie oglądających, często też posługującego się znamiennymi dla nich efektami, w typie ognia i fajerwerków, pokazów szczudlarzy czy chodzących po linie.

Teatr staje się tu zarówno określeniem gatunkowym, jak metaforą i modelem, a w nim pojawiamy się jednocześnie lub naprzemiennie jako twórcy, reżyserzy, aktorzy, widzowie, komentatorzy. Ulica czy galeria, podstawowe, praktykowane przez nas przestrzenie miejskiego życia, są scenami codziennego spektaklu, który wymyka się standardowej codzienności ze względu na swą obcość i nasze wyalienowanie. To teatr gier ryzykownych, działań przypadkowych i spontanicznych lub zaprogramowanych, hybryda wszystkich typów gier opisanych przez Rogera Caillois, jednocześnie agon/mimicry/illinx/alea, oglądany/wykonywany w szczelinach między społeczeństwem a systemem, gdzie jest zlokalizowany. Grywane na tej scenie role są autonomicznymi mikroprezentacjami, zorientowanymi na krótkotrwałe mikrowspólnoty sprzedających/kupujących/oglądających, złączonych przez chwilę w danej przestrzeni konkretnym przedmiotem. Miejsca zyskują wymiar przestrzeni ekspozycyjnych dla wszystkich pojawiających się w małych teatrzykach, jakimi są „**kawiarniane ogródki** i **kawiarniane witryny**, za którymi rozsiedli się konsumenci, bezwstydnie wystawiając swe sylwetki na publiczny widok". Są to sceny metaforycznej, ale i rzeczywistej konsumpcji wizualnej, zarówno ze strony kawiarnianych gości, jak ze strony przechodnia, spacerowicza, flaneura, gapia, turysty. Wszyscy oni są zarazem aktorami i widzami; gdy wychodzą poza rolę mieszkańca, stają się obcy i tymczasowi, fragmentaryzują miasto, zadowalając się przeważnie jego idealną powierzchnią i blichtrem oświetlonych centrów, miejsc atrakcji, opartych na „kontrolowanej ekspresji". Na ogół nie zaglądają poza jego fasady, w zaułki brudne, niekoniecznie legalne, upokarzające zarówno oglądających, jak ich użytkowników, wdeptane w niepamięć i niebyt.

Miejskie ekspozycje, stanowiąc doświadczenie zwyczajne i codzienne, są zarazem wyrwane z codzienności, wyposażone w walory ludyczne, intensyfikujące zewnętrzne bodźce. Miejski „obieg wystawiennictwa" wchłania wszystko, także **ogrody zoologiczne** i **botaniczne**, **parki, stadiony, parki rozrywki**. Nic, co miejskie, nie jest chronione przed inwazją ekspozycyjności, dyktowaną przez „instynkt imperialny", który w XX wieku przesunął się z poziomu państwa na poziom miast. Dzięki mediom poszerzona ekspozycyjność objęła także sfery różnych odkryć, zarówno zewnętrznych – alpinizm, speleologię, bieguny ziemi, głąb wód, kosmos, jak wewnętrznych, więc ludzkiej psychiki, co widać doskonale w programach Jerry'ego Springera i jemu podobnych. Zmediatyzowane działania tego typu angażują powszechność we współuczestnictwo w doświadczeniu ekspozycji, stającym się zarazem doświadczeniem komunikacyjnym.

To doświadczenie zna dzisiaj szereg zróżnicowanych ról, granych przez chwilę: to galerianka, szczur *mallu*, odbiorca parków rozrywki, gap, uprawiający jedynie *window shopping*, klient centrum (*mall walker*), który może być oglądającym/kupującym konsumentem-znawcą, ale też jedynie kupującym poszukiwaczem czy ciekawskim oglądaczem. „Klasyczne gapiostwo jest spontaniczne – pisze Roch Sulima – bezinteresowne, parateatralne i niekonkluzywne. Oglądactwo jest syntetyczne, wyraża dystans do rzeczy; kupowanie natomiast jest analityczne, jest podporządkowaniem się rzeczy". W tym szeregu znajdzie się też turysta. Wszyscy są „ekspozytorami", wszystkich łączy zanurzenie we własnej migawkowej i bezczasowej teraźniejszości, w której modę, sztukę i dizajn „można traktować jako swego rodzaju alchemię, a doświadczenie wielkiej liczby przedmiotów stanowi jedno z podstawowych doznań współczesności".

Bibliografia

Bauman Z., *Wśród nas, nieznajomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieści*e, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997

Combs J.E., *Narodziny wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, posłowie A. Chałupnik, Warszawa 2011

Hartung K., *Corso-Avenue – Boulevard. Utopia bulwaru*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, przeł. W. Dudzik, red. E. Rewers, Kraków 2010

Hoffman K., *Z listów ex-aktora do ex-aktora*, w: *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 2, Warszawa 1963

Huizinga J., *Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967

Isański J., *Wizualne tło dramaturgicznej koncepcji Ervinga Goffmana*, w: *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. M. Krajewski, Poznań 2007

Kowalewski M., *Jakie miasto widać na widokówce?*, w: *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. M. Krajewski, Poznań 2007

Mitchell T., *Na wystawie świata*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, P. Zaremba, wstęp I. Kurz, Warszawa 2012

Olalquaiaga C., *The Crystal Palace*, w: *The Artificial Kingdom. A. Treasury of the Kitsch Experience*, London 1999

Ratajczakowa D., *Kryształowy Pałac*, w: *Album gdańskie*, pod red. J. Daty, B. Oleksowicza, Gdańsk 2009

Sloterdijk P., *Kryształowy Pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, przeł. B. Cymbrowski, Warszawa 2011

Sudjic D., *Dizajn, luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?* przeł. A. Puchejda, Kraków 2013

Sulima R., *Antropologia codzienności*, Kraków 2000

Tagg J., *Nieciągłe miasto: fotografia i pole dyskursu*, przeł. I. Kurz, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, pod red. E. Rewers, Kraków 2010

Wachowski J., *O performatywności sztuk performatywnych*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, pod red. L. Bieszczad, Kraków 2013



Gry z historią i tradycją

To, co nazywam „grami z historią i tradycją”, jest znane nie od dziś jako *Living History*, Żyjąca Historia, przeszłość w różny sposób ożywiana przez gromady amatorów, zrzeszających się w rozmaitych stowarzyszeniach. *Living History* posiada rozbudowaną typologię, system odmian gatunkowych i ich wariantów, tworzących rozległy ląd performansów-wydarzeń kulturowych. Odnotuję tylko ich układ, który zaprezentowała Małgorzata Leyko w szerokiej wersji Wolfganga Hochbrucka, ponieważ zależy mi na refleksji nad ich genealogią. Typologię *Living History* otwiera odmiana zwana **archeologicznymi eksperymentami** (znajdziemy tu np. **skanseny, festyny archeologiczne, inscenizacje edukacyjne**); kolejną jest **odmiana interpretująca** (np. **teatr w muzeum, parki tematyczne, festyny historyczne**), następnie występuje forma **korowodów** i **pochodów** (np. **turnieje, jarmarki, degustacje**) oraz odmiana zawierająca **rekonstrukcje** wydarzeń (np. **bitwy**, **ceremonie**, ale też **przedstawienia** oparte na fikcji oraz mityczne i legendowe). Zachowuję jednak dla mego hasła termin „gra” z dwu powodów. Po pierwsze (i najważniejsze) – gra to jeden z podstawowych typów działania ludzkiego już na poziomie bycia, więc nie potrzebujący racji i uzasadnienia, odsyłający do samego siebie. „Przesłanie bycia: dziecko, które gra” – pisze Martin Heidegger – „Gra jest bez »Dlaczego«. Gra, gdy gra. Pozostaje tylko gra: to, co najwyższe i najgłębsze”. Po drugie – na poziomie bytu, zatem kultury, gra zyska wielość form, funkcji, racji, wielość znaczeń i kontekstów. Jedną z tych form będzie właśnie **gra z konkretną historią i tradycją**, przeciwstawna w swych założeniach grze z losem. Wyposażona w scenariusz, troskliwie przygotowana, z efektem widowiskowego symulakrum minionej rzeczywistości kulturowej. Podczas gdy gra z losem nigdy nie ma scenariusza, odbywa się bez przygotowania (nawet gdy człowiek sądzi, że tak nie jest), a jej rezultatem staje się prawdziwa klęska/zwycięstwo lub coś pomiędzy tymi możliwościami, tu, na poziomie kulturowego bytu, gra ożywiająca historię i tradycję będzie dysponować paroma systemami historycznych odniesień.

Pierwszoplanowym obszarem odniesienia pozostaną dla takiej gry oświeceniowe **festyny plenerowe** – sztuczne światy złożone z wielu elementów, funkcjonujące w trybie ludycznym i przeznaczone dla różnych stanów

– wszak podejmują proces tworzenia międzystanowych więzi. W wieku XVIII chodziło także o więź między królem-ojcem poddanych a narodem.

Wzorem dla ówczesnych festynów były **dworskie święta** Ludwika XIV, poważnie zmodyfikowane przez stulecie, choć wciąż posiadające najważniejszego, koronowanego uczestnika. Każdy taki festyn kreował osobne święto. I tak sierpniowy festyn dla króla w Młocinach w 1765 roku urządzono w „guście mieszanym". Była więc świątynia Diany, muzyka turecka, włoska opera z baletem, komedia francuska, loteria, fajerwerk, biegi chłopskie, wiejskie wesele w Tarchominie. W maju 1766 roku imieniny królewskie uczczono iluminacją łodzi na Wiśle i festynem stylizowanym na ludową krainę obfitości. Pospólstwo ścigało się w szybkim wchodzeniu na gładki słup, Bachus lał wszystkim wino z pozłacanej beczki, a włoscy operzyści odśpiewali operę. Nota bene słup wysmarowany szarym mydłem wydaje się niemal nieśmiertelny, wspomina go Bolesław Prus, opisując mokotowski festyn ludowy w 1891 roku i dziesięć lat wcześniej festyn ujazdowski, pamiętny z tego, że zdobywca nagrody podczas wspinaczki zgubił dolną część garderoby, prezentując się na szczycie w pełnej krasie. W 1777 roku podczas wizyty Stanisława Augusta w Puławach Czartoryscy urządzili jarmark z różnymi atrakcjami, a król mógł oglądać kuglarzy i „balansowników", kupców handlujących, „chłopstwo kupami siedzące, inne tańcujące, inne zabawy z trunkiem używające". Podczas festynu danego przez Augusta Moszyńskiego król podziwiał dzikusów broniących wyspy przed Europejczykami, a w Siedlcach u Ogińskich – wiejską chatę z pracującymi i śpiewającymi babami (jedna pierze, druga przy maglu, trzecia przy kołowrotku, czwarta nasiona przesiewa). Poganiał je chłop mazurzący: „Róbciez, róbcie nieleniwo. Niech Pan widzi prace żywo. Hu ha!"

Sam król przygotował wspaniały festyn w Łazienkach na uroczystość odsłonięcia pomnika Jana III w 1788 roku, mający ukryty program polityczny, co wyprzedza tego typu programy zawarte w obchodach rocznicowych rozpoczętych w drugiej połowie XIX wieku. Podczas królewskiego festynu w Łazienkach wprowadzono nowoczesne formy troski o bezpieczeństwo tłumów. Trasy dojazdowe, bramy wejściowe i sektory na widowni oznaczono kolorami zgodnymi z kolorami biletów. Każdy kolor oznaczał też wejście na dany segment festynu: karuzel, odsyłający uczestników do rycerskiej tradycji turniejów i będący popisem sprawności młodych wojskowych z różnych regimentów, na kantatę w Pomarańczarni z baletem heroicznym, kolację i iluminację z fajerwerkiem przy odsłanianiu pomnika. Przy czym znaczna część widzów oglądała widowisko z dachów, drzew i pagórków.

Festyny zawierały wszystkie elementy wykorzystywane do dzisiaj w różnych grach z historią i tradycją – zabawy, celebracje, świeckie obrzędy, zawody i konkursy, inscenizacje rzeczywistych wydarzeń codzienności,





„Miejsce upamiętnienia – pisze Aleida Assmann – odpowiada zmysłowej bezpośredniości kontaktu z minioną rzeczywistością, której nie da się osiągnąć poprzez lekturę pism”. To przekonanie potwierdza ogromna popularność współczesnych gier z historią, z pamięcią o ludziach i obyczajach z przeszłości. Na pierwszej ilustracji plenerowy występ młodzieży ze Stowarzyszenia Teatralnego Legion 23 maja 2015 podczas dorocznych Weekendów Majowych Biblioteki Kórnickiej. Na tle zamku w Kórniku – wariacje na temat tańców z naszej literatury: tu polonez z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza; w drugiej parze Tadeusz w mundurze ułańskim i Zosia. W następny weekend – walcami z *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej oraz z *Trędowatej* Heleny Mniszkówny przywitano „rodzinę Zamoyskich”, dawnych właścicieli zamku. Ilustracja druga – szarża krzyżacka na wojska polskie pod Grunwaldem. Rekonstrukcja tej bitwy co roku odnawia mit naszej wielkiej przeszłości i niezwyciężonego oręża.

przedstawienia teatralne. W tym sztucznym świecie odnajdziemy także autentyczne składniki – na jarmarkach naprawdę handlowano, wino lane przez Bachusa było prawdziwe, a baby poganiane przez chłopa rzeczywiście pracowały. Festyny pochodzące ze schyłkowych lat feudalnej epoki stanowią przeciwieństwo wielkich uroczystości rewolucji francuskiej, które wprawdzie zwiększały stopień masowości uczestników, lecz poniosły porażkę, wprowadzając abstrakcyjne święta – Rozumu, Najwyższej Istoty. Abstrakcyjność wyjaśnia tę klęskę – w przeciwieństwie do rewolucjonistów, organizatorzy dworskich festynów doskonale wiedzieli, że ważny jest zbiór autentycznych detali, nadających wydarzeniu pewną wiarygodność, mimo jego jawnej sztuczności.

Drugi „przodek" interesujących mnie gier także buduje sztuczną rzeczywistość z autentycznych elementów. To wielkie **wystawy światowe**, które zapewniły zwycięstwo dziewiętnastowiecznemu żywiołowi ekspozycyjności. Już pierwsza wystawa londyńska była tego żywiołu tryumfem. Zgromadziła bowiem i wystawiła rozmaite dzieła ludzkie – od rolniczych poczynając, na przemysłowych kończąc, wskutek czego dała początek nie tylko **wystawom** światowym, ale także **narodowym** i **branżowym**. Na polskich wystawach z lat 1870 i 1874 pokazywano „płody rolnicze, ogrodnicze i leśne", żywy inwentarz, wyroby przemysłu rolnego i leśnego, „machiny i przyrządy", „plany i modele budowli", „wzory gospodarstw i rachunkowość", przy czym tę z 1874 roku zwiedziło z górą 120 tysięcy osób. Na rok 1875 nowo utworzone Muzeum Przemysłowe w Warszawie zapowiedziało wystawę koni, a na 1878 – wielką wystawę rolniczą. Zwolennik wystaw, Bolesław Prus, proponował, by na prowincjonalnych wystawach pokazać „model porządnej chaty włościańskiej z zabudowaniami, szkoły i karczmy różniącej się cokolwiek od obory. Gdy lud wiejski raz zobaczy rzecz porządną, nabierze powoli dobrych gustów i może odwyknie od niechlujstwa".

W drugiej połowie XIX wieku wystawiennictwo zdobyło rynek. I nie była to jedynie kwestia wystaw światowych, bowiem idea ekspozycji pojawiała się w różnych dziedzinach życia i sztuki. Odnotujmy jedynie jej obecność w zlokalizowanych w cyrkach pokazach ludzkich odmieńców, w ekspozycjach towarów zapełniających wielkie magazyny i sklepy w pasażach, ale i w teatrach, w których rozkwita tzw. wystawa dramatu. Znamienne, że temat wystaw światowych sprowokował powstanie i zapewnił powodzenie teatralnej farsowej „śmiesznostki" Feliksa Schobera *Barnaba Fafuła i Józio Grojseszyk na wystawie paryskiej* (1879).

Kolejnym protoplastą współczesnych gier historycznych będzie wprowadzony w drugiej połowie XIX wieku zwyczaj obchodzenia rozmaitych rocznic, świąt mających stanowić nową tradycję. Takie rocznice i święta

zbiorowość urządzała dla siebie samej, święcąc samą siebie, podkreślając swą wartość i swe znaczenie. Proces ten wiązał się z odkryciem istotnej rangi elementów irracjonalnych dla struktury zbiorowości i istniejącego ładu, z dążeniem do budowania więzi charakterystycznych dla społeczeństwa obywatelskiego. **Rocznicowe widowiska** ożywiały bowiem ukryte wspólnotowe imaginarium, wykorzystywały tradycyjną symbolikę, która w wieku industrializacji zyskiwała nowe sensy i funkcje. „Wynalazek" publicznych uroczystości wprowadzał przy tym ówczesny idiom teatralny w tworzonych „oddolnie" widowiskach.

W Polsce utrata niepodległości skłoniła porozrywaną wspólnotę do pielęgnacji pamięci o pewnych wydarzeniach i ocalenia niektórych zwyczajów o patriotycznym charakterze. Wśród nich znalazły się **majówki**, podtrzymujące pamięć „pięknego maja" Konstytucji. W Galicji mogły pobrzmiewać echem świąt niepodległościowych, w Królestwie nazwano je „artystycznymi majówkami", reklamując zabawy z niespodziankami, to jest z muzyką, z grami towarzyskimi, z tańcami, ogniami sztucznymi. Znała takie majówki Wielkopolska, gdzie odbywały się także całe serie widowisk patriotyczno-rocznicowych.

W Europie boom rocznicowy przypadnie na drugą połowę stulecia. Od lat siedemdziesiątych w Niemczech obchodzono rocznice wydarzeń historycznych i legendarnych, we Francji nawiązywano do widowisk na Polu Marsowym, jakie towarzyszyły rewolucji, w Szwecji w 1881 roku urządzono pierwszy skansen z historycznymi budowlami, statystami udającymi tubylców zajętych tradycyjnymi zajęciami. Wiek XX pokazał stutysięcznej widowni w 1920 roku wyreżyserowany przez Nikołaja Jewreinowa *Szturm na Pałac Zimowy*. Wzięło w nim udział 8 tysięcy wykonawców, wykorzystano jednostki wojskowe i wozy pancerne W drugiej połowie stulecia pojawią się coraz bardziej popularne amerykańskie widowiska z wojny secesyjnej, ale też rekonstrukcje ataku na Pearl Harbor, muzealne wioski i domy. U nas dopiero w latach sześćdziesiątych zwiększy się liczba gier w rekonstrukcję historycznych wydarzeń, często łączonych z festynami, wioskami muzealnymi, skansenami.

Złożona genealogia dziś popularnych widowiskowych gier historycznych nadała im niejednorodny charakter, łączący zwykle mniej lub bardziej amatorską rekonstrukcję z elementami fikcji, zabawy, przedstawienia i święta. Nawet wyrywkowe ich obserwacje pozwalają na odnotowanie najróżniejszych form, determinujących ich „składankową" strukturę oraz rozmaitość funkcji.

I tak Anno Domini 2014 po raz 17. na polach Grunwaldu odbyła się inscenizacja bitwy z 1410 roku. Jak co roku wzięło w niej udział kilka tysięcy uczestników. To trudne przedsięwzięcie organizacyjne zarówno ze względu

na teatr samej bitwy, jak i na widzów, których – według prasowych zapowiedzi – miało być 70 tysięcy. Przy czym rekonstrukcjoniści-amatorzy, miłośnicy tego typu wydarzeń, mówili w wywiadach dla „Rzeczypospolitej": „My walczymy naprawdę, na pełnej szybkości i z użyciem siły. Nie gramy na scenie, uprawiamy sport". A zatem w wiązce odniesień pojawia się i sport, z własnymi – tu swoistymi – mistrzostwami w walkach rycerskich. To jednak nie wszystko: wszak z dawnej wojny, zupełnie nieprzystającej do współczesnej, powstała ceremonialna gra, stanowiąca dla wielu także święto, odrywające ich od codzienności, oferujące czas wypełniony wyobrażeniem dawnej historii i zmitologizowanym wizerunkiem rycerstwa. Powiedzmy jasno: bardzo kosztowny sport, kosztowne święto, kosztowna gra w historię. Nie tylko ze względu na rycerską zbroję, konia, broń, cały kostium, ważny zarówno w przypadku gry w rycerza, jak gry w obozowego ciurę. Dodajmy, że gra wymaga poznania i wydoskonalenia techniki posługiwania się dawną bronią. Według słów uczestników współczesnego wariantu bitwy nie ma tu działań stylizowanych, broni podrabianej – grający sami troszczą się o autentyzm rekonstrukcji. Bitwa staje się wielką celebracją dawności, której cząstkę każdy z uczestników nosi w sobie i ujawnia ją w tej właśnie postaci.

Ale to nie jedyny przykład letniego wydarzenia tego typu. *Śpiących rycerzy Królowej Jadwigi,* zatem inscenizację starej legendy – reklamuje się jako największe w Polsce widowisko, na 7000 widzów, 200 statystów, wielki ekran LED. A wszystko w podpoznańskiej Murowanej Goślinie, od 2009 roku pokazywane kilkakrotnie w ciągu lata, amatorskie ze względu na wykonanie, profesjonalne koncepcyjnie, wszak autorem scenariusza jest Jacek Kowalski, reżyserem – Marcin Matuszewski. Tym razem więc głównie teatr, ale też zabawa i gra, w jakimś sensie święto i spektakl adresowany do płacącej za bilet widowni. 26 lipca Gniezno odgrywa celebrację koronacji Bolesława Chrobrego. Reklamy zachwalają, że prócz koronacyjnego widowiska będzie można obejrzeć rekonstrukcje życia w dawnych obozach wojskowych, już ósmy turniej łuczniczy, pojedynki, bitwy, plebejskie zabawy, rozmaite występy – pokazy, stanowiące rekonstrukcje dawnej kultury połączone z atrakcjami z kultury współczesnej. To już prawdziwa wieloforma, co często ma miejsce w hybrydycznych gatunkach widowiskowych. Z kolei w niedalekim Gieczu – inne widowisko historyczne, *Wygnanie Ody*, macochy Bolesława Chrobrego i drugiej żony Mieszka I, wypędzonej przez Bolesława po śmierci ojca. Tu fikcja miesza się z historią, a widowisku znów towarzyszą pokazy i warsztaty średniowiecznego rzemiosła (można w nich uczestniczyć), rozmaite gry i zabawy. Powstaje niby-historyczny wielki jarmark atrakcji. W Lesznie będzie mieć miejsce inscenizacja powrotu do Polski króla Stanisława Leszczyńskiego. Oprócz uroczystego wjazdu, publiczność zoba-

czy pokazy szermiercze, sztuczki kuglarzy, może też weźmie udział w grze miejskiej. Na koniec w październiku widz poznański może przyjść do Muzeum Archeologicznego na wesele Kleopatry i Marka Antoniusza.

Wszystkie te widowiska łączą rozmaite odmiany i warianty zaprezentowanej na początku typologii, niczym swoiste klocki, za każdym razem ustawiane w odmienny sposób. W sumie zaś mówią, że rację ma James J. Combs, uważając, iż współcześnie zabawa stanowi „kluczową formę społecznej aktywności", wypełniając czas letni wielkimi historycznymi symulakrami. Nie należą już one do świata pozorów, lecz są „czystymi symulakrami samych siebie", rzeczywistością sztucznego zmartwychwstania, produkcją artyficjalnej quasi-rzeczywistości. Trzeba by jednak jeszcze dodać, że są też komercyjnymi atrakcjonami, mającymi w sezonie letnim ściągnąć na prowincję turystów chętnych do obejrzenia historycznej rekonstrukcji, do zabawienia się w dawnego garncarza czy wejścia w chwilową rolę żołnierza, mieszkańca obozu wojskowego. Ożywią oni małe miasto, zostawią trochę pieniędzy, a sama rekonstrukcja zintegruje mieszkańców.

Ale historyczna rekonstrukcja może mieć również nie-zabawowy charakter. 19 lipca tego roku odbyła się w Radzymnie na Podkarpaciu rekonstrukcja rzezi wołyńskiej. To nie miał być ani festyn, ani rozrywka dla tłumów, ale uczczenie pamięci tych, którzy wtedy zginęli. Spektakl żałobny, rodzaj publicznego opłakania. Niemniej obraz, jaki rysuje się przed oczami widzów, powstaje w podobny sposób, co poprzednie rekonstrukcje. W dekoracjach wioski wołyńskiej, wśród drewnianych chat krytych słomą, toczy się codzienność. Polacy i Ukraińcy żyją tu na pozór zgodnie, modlą się w kapliczce w dwu językach. Ale noc przynosi pożary i śmierć, powiększone na dwóch telebimach. W finale chór śpiewa Litanię Wołyńską z muzyką Krzesimira Dębskiego. Wszystko filmują telewizje. To rekonstrukcja odmienna od zazwyczaj organizowanych. Nie tylko dlatego, że sięga do niedawnej historii, ale że pełni odmienne funkcje i nie można jej ustawić w ludycznym szeregu innych rekonstrukcji. Uniemożliwiają to również zaproszenia wystosowane do rodzin ofiar. Ich obecność bowiem wszystko zmienia.

Jeszcze inaczej przedstawiają się inscenizowane zjawiska kulturowe, zarówno wciąż popularne jarmarki dominikańskie czy świętojańskie, jak już niczego nie zawierające puste próby odnowienia tradycji ludowych w typie wianków czy topienia Marzanny lub należących do tradycji szlacheckiej kuligów. Więcej elementów gry i zabawy wydaje się zawierać Ogólnopolski Festiwal Pasztetników i Potraw z Gęsi, jaki po raz dziewiąty odbywał się w tym roku w Ostrzeszowie. Swoje pasztety wystawiały restauracje, koła gospodyń, gospodarstwa agroturystyczne, firmy branżowe. Obok tego – konkurs nalewek i ogromny kiermasz produktów o misternych kształtach

i równie misternych smakach. Gigantyczne stoły, wielka obfitość potraw – takie **wystawy i konkursy kulinarne** robią dziś karierę, zwłaszcza że stanowią nie tylko nawiązanie, również swoistą grę z tradycją, zarówno dążenie do jej zachowania i demonstracji jej wspaniałych efektów, jak i do jej przewyższenia. W tych ramach znajdą się również powtarzane od lat polskie **dożynki**, zabawa o obrzędowym charakterze, należąca do tradycji ludowej i szlacheckiej zarazem, dziś nawiązująca do dziewiętnastowiecznej tradycji udziału tego święta w wystawach rolniczych, urządzanych w różnych częściach kraju.

Od roku 1927 do 1938 dożynki stanowiły świecki rytuał państwowy odprawiany w Spale jako **dożynki prezydenckie**. Przybywał na nie zawsze wielotysięczny tłum rolników. Widowisko miało swe teatralne odpowiedniki w postaci dramatów, wplatających w akcję motyw dożynek (np. *Okrężne* Józefa Korzeniowskiego) lub w spektaklach wyłącznie poświęconych inscenizacji tego obrzędu (*Święto żniwa czyli Uroczystość Cerery*, balet z 1825 roku); w latach międzywojennych pojawiały się w teatrach warianty ludowych obrzędów zarówno weselnych, jak dożynkowych. Po wojnie władza „ludowa" dokonała ich reaktywacji, wpisując je w zestaw ideologicznych uroczystości. Po przerwie wznowiono je w 2000 roku i podobnie jak w międzywojniu, odbywają się na stadionie w Spale. Zaczynają się – jak dawniej – mszą św. w polowej kaplicy, potem następuje przemarsz korowodu na scenę stadionu. W programie jest konkurs na najpiękniejszy wieniec dożynkowy, pokazy rękodzieła, występy zespołów ludowych. Miasteczko Regionów prezentuje osiągnięcia poszczególnych województw, tu odbywa się też degustacja tradycyjnych specjałów. Jak widać, współczesne dożynki są złożonym z różnych warstw widowiskiem: należą do naszej tradycji wiejskiej, współtworzy je echo dawnych oświeceniowych festynów, refleks idei skansenów i akt podtrzymania zmitologizowanej narodowej tradycji. Stanowią – tak jak różne rekonstrukcje – performanse/symulakra, nie odsyłające do żadnej innej rzeczywistości, prócz własnej.

W świecie „całkowicie skatalogowanym, opisanym i zanalizowanym, a następnie sztucznie wskrzeszonym pod postacią rzeczywistości, w świecie symulacji, halucynacji prawdy, szantażu rzeczywistością, zabójstwa dokonanego na wszelkiej formie symbolicznej i jej histerycznej, historycznej retrospekcji (…), akt symulacji staje się wyrazem porządku dziejów" – pisze Jean Baudrillard. Rekonstrukcje to już tylko czysta gra, widowisko będące powszechną rozrywką, w które zmienia się przeszłość, niezależnie od intencji organizatorów. Stanowi ono tylko naśladowanie dawnego wydarzenia lub rytuału, zarazem jednak jest specyficzną formą masowego świętowania, poważnie traktowaną płytką grą opartą na zbytkownym podejściu do marnotrawionego czasu. Można na nie spojrzeć jako na swoisty, naoczny przekaz pewnej wiedzy, albo raczej

stworzonego przez historię mitu. Nie może tu być żadnych nawiązań do dawnej duchowości ani do współczesnej kontemplacyjności – to jedynie powierzchowna gra w powtórzenie, gra o rosnącej popularności.

Działaniem jeszcze innego rodzaju pozostają miejskie **Dni Ulicy** lub **Dni Sąsiada**, ze wspólnym stołem z grochówką lub słodyczami, z konkursem na najlepszy jabłecznik. Wydaje się, że właśnie ta forma, podobnie jak święto pasztetu, broni się swoją integrująca funkcją, sensem, w którym zawiera się „rozmaitość uciech", obejmująca grę, zabawę, przedstawienie i świąteczny ceremoniał.

Wskazane formy – a jest ich ogromna ilość – można pomieścić w przedstawionej w tekście Małgorzaty Leyko typologii, tu jednak stanowią tylko wyrywkowe przykłady pochodzące głównie z terenu Wielkopolski. Generalnie jednak można powiedzieć, że i one, i wszystkie inne wpisują się w wielką tradycję demokratycznych zabaw różnych stanów. Rozmaitość form i bogactwo posiadanych przez nie odniesień jest ich właściwością, podobnie jak każdego spośród gatunków widowisk kulturowych otwartych na wszelakie możliwości.

Bibliografia

Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005

Bilikowska J., Ćwiek I., *Dawni rycerze w naszych czasach*, „Rzeczpospolita" 12-13 lipca 2014

Combs J.J., *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, posłowie A. Chałupnik, Warszawa 2011

Gorczyca A., *Podpalili wołyńską wieś*, „Gazeta Wyborcza" 22 lipca 2013

Heidegger M., *Zasada racji*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001

Hernas C., *W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965

Hobsbawm E., *Masowa produkcja tradycji: Europa. Lata 1870-1914*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008

Jackl J., *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763-1794)*, w: *Teatr Narodowy 1765-1794*, pod red. J. Kotta, Warszawa 1967

Kadulska I., *Uroki widowiska pod obłokiem dla różnego stanu ludzi (niedziela 14 września 1788 r. w Łazienkach)*, w: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Warszawa 2011

Leyko M., *Teatralizacja historii lokalnych w formacie R/W*, w druku

Piotrowska M., *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815-1914)*, Poznań 2011

Polcyn E., *Królowie wracają do stolicy*, „Gazeta Wyborcza" 17 lipca 2014

Polcyn E., *Śpiący rycerze Królowej Jadwigi*, „Gazeta Wyborcza" 21 lipca 2014

Prus B., *Kroniki tygodniowe*, oprac. Z. Szweykowski, t. 2, Warszawa 1953

Szlendak T., Nowiński J., Olechnicki K., Bursztа W., *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*, Warszawa 2012

Trzeciakowscy M.L., W *dziewiętnastowiecznym Poznaniu. Życie codzienne miasta 1815-1914*, Poznań 1982

K

Koncert publiczny

Gatunek został powołany do życia w drugiej połowie XVIII wieku, gdy artyści zdecydowali się na porzucenie służby na rzecz władcy i powierzyli swe powodzenie kaprysom wielkomiejskiego high life'u. W tamtej epoce taki wybór miał charakter kontestacji i należał do nielicznych. Zrobił go Haendel w Anglii, Mozart w Wiedniu. Szybciej wyzwalali się z zależności mecenatu pisarze, którzy dokonując swej profesjonalizacji uznali, że (jak pisze Paul Hazard) teraz stali się władcami opinii publicznej. Nie dotyczyło to jednak muzyków, działających w innej sferze. Niektórzy z nich, przyjeżdżając z koncertami do Warszawy lat osiemdziesiątych XVIII wieku wciąż jedynie „grywali u Panów", nie dawali występów publicznych „za pieniądze". Ale rezultatem rebelii stawało się wyzwolenie artysty z zależności od mecenasa, które miało być jednocześnie wyzwoleniem jego muzyki z dworskich obowiązków. Odtąd regułą będzie twórczość muzyczna względnie wolnego artysty, względnie, bowiem popadał w kolei w „niewolę" swej widowni, musiał też rywalizować z innymi artystami, podejmując walkę o na ogół anonimową publiczność – zauważa Norbert Elias. Publiczność ta – chociaż zróżnicowana według pochodzenia, gustów i upodobań – wtedy jeszcze mogła się wydawać jednością, generalnie bowiem zachowała elitarny charakter. Niemniej ulegał zmianie styl i charakter dzieł, dotychczas tworzonych na zlecenie mecenasa i wykonywanych przed całym dworem, co koncertowi nadawało znamię wewnętrznego występu. Do tej pory dla artysty liczył się tylko gust tego mecenasa, co więcej, był nim niejako spętany, teraz zaś miał tworzyć na potrzeby rynku anonimowych odbiorców, odpowiadać na ich niewiadome preferencje, przy czym „rozwój społeczeństwa wprawdzie na ów krok pozwalał, ale instytucjonalnie nie był jeszcze w pełni na to przygotowany". Z jednej strony bowiem już wtedy rynek muzyczny podążał ku pewnej symbiozie arystokratycznych towarzystw odbiorczych z towarzystwami pochodzącymi z górnych warstw mieszczaństwa, negocjującymi kształt i charakter wspieranej przez nie muzyki, z drugiej strony natomiast nie było instytucji pośredniczących między artystą a jego odbiorcami, takich jak zorganizowana prasowa krytyka muzyczna czy środowiska impresaryjne, przyjmujące na siebie trud organizacji występów. Tych ostat-







„Wszelka muzyka, zwłaszcza ta, którą można zmierzyć, tworzy doskonałą całość, łącząc w sobie liczbę i dźwięk" – stwierdził w 1319 roku paryski matematyk i astronom Jean de Muris. Ta doskonałość zwykle dostarczała słuchaczom „zmysłowej rozkoszy, płynącej z różnorodności współbrzmień" – zanotował w renesansowych latach Vincenzo Galilei. Długo ceniono muzykę za piękno proporcjonalne do włożonej pracy i talentu, ściśle wiążąc ją z wartościami, następnie za zindywidualizowaną emocjonalną ekspresję i niecodzienne wrażenia. Jej performatywność była wyznaczana przez profesjonalizm i osobowość wykonawców, a widowiskowość przez historyczne reguły kulturowe. Pozostawała w pewnym sensie sekretnym językiem elity wtajemniczonych i stanowiła znak społecznego statusu (powiedz, jakiej muzyki słuchasz, a powiem ci, kim jesteś). Najpierw była umiejscowiona w kościołach i na dworach władców, tak świeckich, jak duchownych (pierwsza ilustracja to wizerunek śpiewaków królewskich z Pontyfikału Erazma Ciołka), następnie na salonach arystokratycznych i mieszczańskich (ilustracja druga – Fryderyk Chopin gra w salonie księcia Antoniego Radziwiłła, namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego, również kompozytora). Już w drugiej połowie XVIII wieku muzyka znalazła się w publicznych salach koncertowych, zajmując je do dziś (na trzeciej fotografii rosyjska pianistka Yulianna Avdeeva podczas występu z orkiestrą Filharmonii Poznańskiej im. Tadeusza Szeligowskiego, dyryguje Marek Pijarowski), choć zarazem ostatnio rozwija się fenomen domowych koncertów nie tylko tzw. muzyki poważnej.

nich działań musieli się podejmować sami artyści. Tak czy inaczej, podstawą narodzin gatunku publicznych koncertów stała się rezygnacja z muzyki rzemieślniczej, zdominowanej przez gust mecenasa i przejście do muzyki, o której decydował artysta. Na tym etapie jego pozycja wiązała się przede wszystkim z gatunkami wysokoartystycznymi i koncertami tzw. muzyki poważnej, zdeterminowanej przez instrument koncertujący.

Jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku to artysta decydował o całości swego występu, tak w życiu, jak i na sali koncertowej. Bowiem życie i estrada były ze sobą ściśle związane zarówno dla władzy, jak i wykształcających się fanów, zarówno dla krytyków, jak i innych twórców oraz zwykłych słuchaczy, teraz anonimowych mecenasów artysty. Z jednej strony artysta mógł z nimi walczyć, jak to uczynił Ludwig van Beethoven w grudniowy wieczór, w słabo ogrzanej (lub wcale) sali Theatre an der Wien podczas prawykonania Fantazji c-moll na fortepian, chór i orkiestrę (1808). Przerwał koncert i kazał orkiestrze zaczynać od początku, a Fantazja była ostatnim punktem programu. Z drugiej strony artysta mógł ulegać publiczności i na tym budować swą egzystencję, poczynając od samego wyglądu. Traktowano go jako znaczący, jako wyraz estetycznej postawy artysty wobec życia. Dlatego też artyści – zwłaszcza w mieście świateł, czyli w Paryżu – dzielili się na tych ekstrawaganckich i na tych wykwintnych. W mieszczańskim stuleciu, w którym w cenie była dojrzałość i stateczność, ich zachowanie i ubiór były bardzo ważne, stanowiły swoistą zbroję w walce o pozycję wśród wyższych sfer, decydujących o wyglądzie listy topowych muzyków. Pragnący się liczyć artysta musiał być fashionable. „Wyższe sfery zaakceptowały Chopina – pisze Ryszard Przybylski – ponieważ im zaimponował. I tylko wspaniała elegancja pozwoliła mu zneutralizować dwa zupełnie naturalne uczucia, które narażały »woskowany świat« na konflikt z tego rodzaju artystą: poczucie wyższości wobec człowieka, który nie może się poszczycić ani pochodzeniem, ani fortuną, i poczucie niższości wobec artysty, który góruje nad nimi geniuszem i sławą”. Chopin zatem reprezentuje trzecią możliwość relacji z publicznością – inteligentną manipulację.

Starannie opracowana strategia ukazywanej publicznie fasady arystokraty ducha (wykwint ciała odpowiadał wykwintowi ducha, powierzchowność i obyczaj były względem siebie komplementarne) pozwoliła Chopinowi dyktować wysokie ceny lekcji dla bogatych pań. Do fasady należało także eleganckie mieszkanie, które dzielił on na dwie strefy: legowisko i apartament. Legowisko to były niedostępne obcemu spojrzeniu kulisy jego życia i tworzenia, zastrzeżone dla intymności ciała i ducha (w sypialni stał mały fortepian). Natomiast apartament był na pokaz, stanowił część fasady określającej występ artysty. Taką rolę grały apartamenty Zygmunta Krasińskiego, Wiktora Hugo czy Fryderyka Lemaître’a, najsłynniejszego aktora bulwa-

rowego w pierwszej połowie wieku. Znajdziemy u niego pozłacane meble, pąsowe obicia ze złotymi frędzlami, pąsowe portiery zakrywające drzwi. Na tym tle wielki gwiazdor w szlafroku ciągnącym się niby tren, idzie krokiem Don Salluste'a z dramatu Wiktora Hugo. Przesadny gest, wyniosłe spojrzenie, emfatyczna wymowa, pauzy sugerujące tajemniczość – wszystko to powiększało jego postać i znaczenie. „Zwykły grzecznościowy zwrot »dzień dobry, monsieur«, wydawał się zawierać w sobie cały świat – notuje swe wrażenia Pierre Berton – a banalne zdania (…) brzmiały i skrzyły się bogactwem wierszy Wiktora Hugo". Oto starannie zakomponowana i wyreżyserowana fasada artysty, który zasady występu przenosi do życia. W przypadku Chopina jego „pieczołowicie skomponowane mieszkanie pełniło wszakże bardzo określoną funkcję w ugruntowaniu jego kariery muzycznej" – apartament stanowił muzyczny salon – świątynię niedostępną dla profanów, rezerwowaną dla znawców, dla najsławniejszych i najważniejszych, a jednocześnie swoistą kuźnię (wtedy bardzo ważnej) towarzyskiej reklamy odbywających się tu „niebiańskich improwizacji" i wieczorów genialnej muzyki. Widać, jak bardzo wszyscy ci artyści doceniali znaczenie fasady, jak potrafili nią grać, tworząc wrażenie jedności życia i występu.

Chopin był nie tylko kompozytorem, ale również pianistą. A pianista, jak wspomina Przybylski, znajduje się w sytuacji aktora, bowiem jak tamten nie tylko musi pokazywać się publicznie, ale w dodatku jego gra ma charakter wirtuozowskiego występu, w którym wszystko jest opracowane. Taki charakter miały zwykle występy wielkich gwiazd teatru, jak Sara Bernhardt czy Helena Modrzejewska, a potem gwiazd ekranu. Ich każdy występ publiczny lub towarzyski stawał się spektaklem jednego aktora. Tę właściwość odnajdziemy także w występach Chopina. Nie bez racji Przybylski stwierdził, że „występ pianisty jest swego rodzaju monodramem". Tak, ale jest również niepowtarzalnym performansem i swoistym placem boju, wymaga więc odpowiedniej strategii marketingowej, reklamy i dystrybucji biletów. Zawiera projekt działań wyniesionego ponad widownię artysty i zachowań publiczności.

Przybylski porównuje kontrastowe wobec koncertowych zwyczajów Chopina poczynania Hectora Berlioza i Franciszka Liszta, dwu innych wielkich wykonawców muzycznych epoki. Koncerty Berlioza, świadomego ówczesnej industrializacji i komercjalizacji sztuki, były gigantycznymi występami nastawionymi – tak jak jego muzyka – na pokonanie zaludniającej jego koncerty masy, zapanowanie nad nią, rzucenie jej na kolana. Ogromna hala, na tysiące odbiorców, wielość instrumentalistów i śpiewaków, dwóch kapelmistrzów i pięciu chórmistrzów przekazujących dalej ruchy dyrygenta. To był wielki teatr produkcji koncertowej, a głośność i tryumfalizm muzyki Berlioza odpowiadała aurze czasu. Pianistyczny wariant takiego wielkiego

koncertu był dziełem Liszta. Odbywał się na tle przypominających cyrk występów innych pianistów, prześcigających się w zdobywaniu względów publiczności. Liszt „zamienił koncert w nieco kiczowate przedstawienie". Wydawał się pełen natchnienia, grał całym ciałem, energetyzował widownię, wykonując repertuar gestów „obliczony na popularnego odbiorcę". Na ilustracji jednego z jego koncertów widać tłum odbiorców reagujących z taką samą przesadą, z jaką grał artysta i przypominających widownię melodramatu. Są tam oznaki głośno wyrażanego zachwytu, ręce i oczy do góry wzniesione, kwiaty i serca rzucane na estradę.

W jeszcze większym stopniu kicz dotykał koncertowe spektakle Paganiniego, który po rezygnacji z mecenatu rodziny Bonapartych stał się panem swoich występów. Artysta występował w aurze niezwykłych plotek i wieści tworzonych przez egzaltowane tłumy. Mówiono, że zaprzedał duszę diabłu, że niezwykłą umiejętność gry na jednej strunie zdobył podczas więziennych lat samotności, że zjadł serce swej kochanki. Paganini bardzo sprytnie niczego nie dementował wprost, w swych listach otwartych pisząc o rozmaitych pogłoskach, ale sposób w jaki to czynił, wywoływał nową falę plotek. Była to znakomita reklama, naganiająca słuchaczy do sal koncertowych, a tam – sam mistrz swym diabolicznym wyglądem i zaiste niespotykanymi umiejętnościami zadziwiał wszystkich. Właśnie bowiem zadziwienie było zawsze najważniejszym celem koncertu – pisze jego biograf, dlatego też zwiększał teatralność swego występu, na co publiczność reagowała nader spontanicznie, recenzenci pisali o „nierozwiązanej zagadce" jego techniki, a w Wiedniu pojawiły się szybko ciastka i potrawy à la Paganini, fryzury, laski, szkatułki, kapelusze, rękawiczki, nawet puderniczki (!).

Nie tak wyglądała publiczność Chopina, zatopiona w sobie, cicha, kontemplująca, skoncentrowana na muzyce. Chopin, przenoszący na estradę koncertową zwyczaje muzycznego salonu, grał dla kilkuset słuchaczy, nie dla tłumu. Już ograniczona liczba biletów nadawała tym koncertom rangę niezwykłości i niedostępności, stawały się dobrem drogocennym i upragnionym. Pianista eliminował teatralność występu, pisze Przybylski, powracał do „osobowego słuchania muzyki", adresowanej do najświetniejszej publiczności. Rezygnując z romantycznej tytaniczności, kreowanej i zarazem potwierdzanej przez wielkie koncerty i masowe widownie, kontestował wszelkie objawy czysto zewnętrznej wielkości, poczynając od gigantycznej sali koncertowej, po mające świadczyć o genialności artysty jego pozy, gesty i miny. Uprawiane przezeń widowisko – bo mimo wszystko od widowiska nie mógł się uwolnić – stanowiło propozycję innego rodzaju – święta samej muzyki, nie było świadectwem muzycznej manii wielkości, ale koncentratem magii sztuki. Rola wielkiego maga, kapłana bóstwa muzyki, jakim wydawał się Chopin, była po części efektem strategii artysty, po części zaś in-

terpretacji osoby artysty przez widownię. Artysta występował bowiem przeciwko dominującemu i oczekiwanemu porządkowi, proponując opozycyjne wobec niego zasady i wartości.

Działania Chopina wyprzedzały dokonaną przez modernistycznych artystów z drugiej połowy wieku sakralizację sztuki, akcentującą jej intensywną duchową energię i wysokość formy, kontestującą wszelkie działania popularne, industrialne i komercyjne. Wielkość artystyczna wymagała wsparcia wysokich sfer społecznych, umiejącej ją docenić klasy próżniaczej; ta prawdziwa sztuka nie była przeznaczona dla zwykłych ludzi, zmęczonych miastem, masą, maszyną. Modernistyczna idea wysokiej sztuki wiązała się z emancypacją kultury jako formy samoświadomości i preferencji duchowości nad materią.

Wiek XX znał pianistów o równie bezkompromisowym podejściu do muzyki, choć tworzących już nie tyle aurę świątyni, co ekscentryzmu. Zmianie uległ bowiem wzór zachowań, awangardy skompromitowały pełne powagi świątynne podejście do sztuki, zachowały jednak image geniusza, którego koncerty dozowały napięcie – geniusz przecież pozostawał nieprzewidywalny. Dlatego z cudem graniczyło usłyszenie na żywo wielkiego Arturo Benedetti Michelangela, podróżującego ze swym fortepianem, jak wielu pianistów kultywujących ten zwyczaj zapoczątkowany podczas amerykańskiego tournée przez Ignacego Paderewskiego. Z fortepianem podróżował także inny wielki, Vladimir Horowitz, występujący wyłącznie w niedziele o godzinie 16. Ze względu na fortepian, który źle zniósł podróż do Japonii, Michelangelo zrezygnował tam z koncertów. Zrezygnował z nich w ogóle fascynujący Glenn Gould, dla którego czas koncertów skończył się z chwilą odkrycia kwadrofonii, zapewniającej doskonałość studyjnemu nagraniu. „Na upartego można by powiedzieć, że Gould jest w pewnym sensie bliższy wielkim wirtuozom początków stulecia niż wytworem dzisiejszych konserwatoriów: perfekcyjnym maszynom do sczytywania nut. Z pokoleniem następców Liszta i Leszetyckiego łączy go lwi pazur, twórcza dezynwoltura, rodzaj dzikiej pychy. Jak oni przemawia własnym głosem, natychmiast rozpoznawalnym w tłumie”. Podobny ekscentryzm cechował Światosława Richtera. „Wędrował po Europie i gdy spodobał mu się jakiś kościółek, to w nim występował. Wielkie sale koncertowe najchętniej omijał z daleka”. Ukarał paryżan, którzy wykupiwszy bilety na recital chopinowski i haydnowski zlekceważyli wieczór Szymanowskiego – odwołaniem wszystkich występów. A przy najbliższej okazji zaserwował im recital trudnej muzyki współczesnej. „Niechaj filister pocierpi, samą jałmużną się nie wykupi”. Była to postawa reprezentanta wielkiego wysokiego modernizmu, na wskroś poważna działalność koncertowa, trwająca do dzisiaj.

Rozkwit publicznych koncertów nie oznaczał przy tym zaniku zwyczaju grania w prywatnych salonach. Jeszcze w latach międzywojennych w paryskim salonie Misi Sert grał Darius Milhaud czy Eryk Satie. Pamiętny był zwłaszcza wyrastający z salonowej tradycji XIX wieku koncert na dwa fortepiany dwóch starszych już pań w czarnych koronkach, księżnej de Polignac i Misi Sert. Zaproszenia były niezwykle trudne do zdobycia. Panie grały *Preludium* Ravela do *Popołudnia fauna* Debussy'ego, a na zamkniętych wiekach obu fortepianów tańczył piękny nagi Serge Lifar „umazany trochę sadzą". Był to pierwszorzędny, skandalizujący efekt widowiskowy. A efekt, robiący wtedy karierę w różnych dziedzinach sztuki i stanowiący czynnik widowiskowej atrakcji, wykorzystywali wszyscy artyści XIX wieku i wielu w wieku następnym, chociaż był to różny efekt i odmienne były sposoby jego osiągania. Artyści pozostający w służbie wysokiej muzy zachowali wprawdzie swe miejsce na szczycie muzycznej hierarchii, często potwierdzane brawurowymi koncertami lub ekscentryzmem, wspierane infrastrukturą specjalnych sal i koncertowych budynków, znaczącą krytyką i reklamą oraz strukturą impresaryjną ich występów, ale nie zachowali wyłączności na publiczne koncerty.

Już w wieku XIX wysokim koncertom towarzyszyła idea popularnych koncertów, rozległy świat łatwiejszej, przyjemnej dla ucha muzyki, a idea publicznych koncertów szybko została przechwycona przez artystów pracujących na gruncie popularnej sztuki, reprezentantów gatunków tanecznych, teatralnych, ulicznych, kabaretowych, a ich sukces wsparty został przez proces demokratyzacji publiczności. Nader znamienna jest tu rola wielkiego centrum walca, jakim był Wiedeń w drugiej połowie XIX wieku, wraz z popularnymi orkiestrami Lannera czy Straussów, zwykle związanymi z konkretnymi salami tańca. Od początku wieku bowiem popularne orkiestry występowały w wielkich miastach w publicznych salach, w publicznych parkach i ogrodach, które miasta zaczęły otwierać na przełomie stuleci, w popularnych teatrach. W Warszawie koncerty odbywały się w Dolinie Szwajcarskiej, w Ogrodzie Saskim, uprzyjemniając publiczności spacery i spotkania, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych opanowały też sceny ogródkowe. Popularna muzyka zadomowiła się na scenach kabaretowych i rewiowych, które w swej znacznej części opierały się na piosence i tańcu. One także zadbały o swoje miejsce w ówczesnym kulturalnym pejzażu: kabaret rozwinie się w trakcie XIX wieku, pod koniec stulecia mając już artystyczny charakter, music-hall zyska własną przestrzeń w 1840 w Londynie. Koniec pierwszej wojny przyniesie w Europie stabilizację nowego typu muzyki popularnej i nowej odmiany gatunkowej publicznego koncertu, jakim były importowane z Ameryki koncerty jazzowe, wyrastające z folkloru Afroamerykanów i popularnych przedstawień amerykańskich

minstrel shows. Natomiast lata pięćdziesiąte XX wieku wprowadzą kolejną odmianę gatunkową, rock'n'rolla, wielkiego konkurenta wysokiej muzyki, ale nie w stylu poważnym i wysokim, wprost przeciwnie.

Bibliografia

Eisenstein S., *Nieobojętna przyroda*, przeł. M. Kumorek, przedm. I. Wajsfeld, Warszawa 1975

Elias N., *Mozart. Portret geniusza*, oprac. M. Schroter, przeł. B. Baran, Warszawa 2006

Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 2000

Huizinga J., *Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1967

Jackl J., *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763-1794)*, w: *Teatr Narodowy*, pod red. J. Kotta, Warszawa 1967

Kossak E.K., W *stronę Misi z Godebskich*, Warszawa 1978

Powroźniak J., *Paganini*, Kraków 1962

Przybylski R., *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 1995

Rieger S., *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997



Koncert/widowisko rock’n rolla

Zjawisko zwane krótko ‘rock’ jest heterogeniczne i zróżnicowane, a przy tym wewnętrznie sprzeczne. Można je definiować (jak to czyni Richard Schusterman) przez zbiór antytez, takich jak produkcja-twórczość, rewolta--sztuka, autentyzm-sztuczność, kolektywność-indywidualność. Ale na rock można także spojrzeć jako na sieć działającą niczym jeden zbiorowy aktor, potraktować jako złożony organizm poruszany jednym pragnieniem, ujrzeć w nim otwarty zbiór zespołów, studiów nagrań, agentów, list przebojów, tras koncertowych etc., kolektyw rozmaitych profesji lub nieustannie poruszający się mechanizm do robienia pieniędzy, sprzężony z wielkim widowiskowym performansem. Wiadomo, że performans znika, gdy przestaje być odgrywany. Dlatego też wymaga nieustannego podtrzymywania, ponawiania chwil popularnego święta, które „odświeża powiązania społeczne”, wzmaga zainteresowanie. Rock jest ruchem, wirem, a w skład tego wiru wchodzi wiele mniejszych wirów-grup koncertujących i indywidualnych piosenkarzy.

Startował jako komercyjna rozrywka, ale zarazem scena, na której przełamywano bariery rasowe. „Był formą kontestacji dominującej kultury muzycznej, zarówno popularnej, jak i wysokiej (…), a zarazem przestrzenią beztroskiej zabawy, śmiechu i wolności”. „Muzyka rockowa – twierdzi Rychard Schusterman – jest przykładem (…) bardziej somatycznych form wysiłku, oporu i satysfakcji”. Bowiem „przyjemność przeżywaną dzięki piosenkom rockowym manifestujemy ruchem, tańcem i śpiewem do muzyki, nieraz z takim wysiłkiem, że zlewamy się potem i brakuje nam tchu. (…) Żywiołowa, kinestetyczna reakcja na muzykę rockową odsłania bierność leżącą u podstaw tradycyjnej postawy estetycznej polegającej na bezinteresownej, zdystansowanej kontemplacji (…), której korzenie sięgają poszukiwań filozoficznej i teologicznej wiedzy, a nie przyjemności, indywidualnego oświecenia, a nie współdziałania czy dążenia do zmian społecznych”. Pierwotne środowisko tej muzyki stanowi wspólny ruch grupy na poziomie somatycznym, wyraz estetyki czynnej i zbiorowej, podporządkowanej przenikającemu całe ciało rytmowi. Muzyka, wyrażając „protest i dumę” Afroamerykanów, opresjonowanych politycznie, społecznie, kulturowo, wytrącała





„(…) najbardziej podstawowym rodzajem władzy, który wciąż spontanicznie się odradza, jest władza praktyk rytualnych” (Herbert Spencer). Kapele rockowe stworzyły taki rytuał, znamienny dla nowoczesności. Należy do niego także widowiskowa oprawa koncertów, zwłaszcza stadionowych - światła, dymy, nagłośnienie, telebimy, stanowiące też podstawę systemu integracji i interpretacji. Dla Jeana Baudrillarda „połączenie medium technicznego z Najniższą Wspólną Kulturą” definiuje komunikację masową, nie masowość uczestnictwa. Tu Led Zeppelin na koncercie w Ohio i Iron Maiden w Lizbonie podczas Europa Tour w 2013 roku.

słuchaczy „z niewinnego, bezmyślnego spokoju". „Tradycja ta przeszła z kultury czarnej na kulturę młodzieżową" – kontynuuje Schusterman. Toteż udzielając wywiadu w roku 1965, Bob Dylan mógł zauważyć: „Gdybym powiedział, o co naprawdę chodzi w naszej muzyce, prawdopodobnie wszystkich nas by przymknęli". Performans rocka, a zwłaszcza performans hard rocka i później heavy metalu był po prostu doświadczeniem przemiany wykonawców i widzów.

Podstawową funkcją rocka było więc przekraczanie norm – społecznych, rasowych, obyczajowych, seksualnych, ale także muzycznych, kwestionujących zasadniczy podział na kompozytora i wykonawcę, co umożliwiało studio nagraniowe. Spełniało ono istotną rolę jako nie-ludzki aktor, który – według koncepcji Bruno Latoura – definiuje się przez wpływ, jaki wywiera, przez transformacje, jakie dzięki niemu są możliwe. Ten twórczy i innowacyjny związek ludzi i nie-ludzi wprowadzał podstawową różnicę do samej muzyki, kształtował kolektywny proces twórczy oparty na „kontrolowanej spontaniczności", na metodzie prób i błędów, nie wymagający partytury. Wokal z towarzyszeniem gitary stanowił podstawę zespołów, a biali artyści sięgnęli po środki i praktyki performatywne czarnych artystów, naśladowali ekspresję afroamerykańskiej wspólnoty, ukształtowaną przez wieki estetykę innego wykonania muzyki – „brudny głos", niepoprawną intonację, wyrazistą mimikę i „wulgarny", akrobatyczny taniec, naśladujący seksualne ruchy ciała, niedbały strój. Rock przyswajał sobie różne tradycje muzyczne (blues, boogie woogie, gospel, country) i wypracowywał własne, wykorzystywał możliwości instrumentalne i technologiczne, dzięki którym wprowadzano na estrady niekonwencjonalne rezultaty muzyczne; pracowano z różnymi nośnikami dźwięku, tradycyjnymi i elektronicznymi, technologiami nagraniowymi, ze wzmacniaczami czy mikserami, wprowadzano nowe zasady dystrybucji muzyki, przełamując jej dotychczasowy zasięg i sposoby organizacji, kontraktując występy w pubach, w studiach, radiowe promocje, play listy, stacje tematyczne, rozmaite telewizyjne występy, koncerty na stadionach, wielkie trasy.

Widowiska rockowe, początkowo pozostające poza oficjalną kulturą, wypracowały własną specyficzną organizację i poetykę, zwłaszcza koncerty stadionowe. Jedną i drugą na pierwszy rzut oka rządził teatr i to zarówno wtedy, gdy organizowano wielkie widowiska, jak i drobniejsze zdarzenia sceniczne. Byłby to (jak mówi Marco De Marinis) teatr sperformatyzowany, w którym struktura inscenizacji została zdekonstruowana według strategii antynarracyjnej, antymimetycznej i antyilustracyjnej, w której niezależnie od wykorzystania rozmaitych środków wizualnych bardzo silnie zaznaczała się obecność muzyków-performerów, nie stroniących od ekstremalnych efektów. Występ zespołu opierał się na bezpośrednim kontakcie obu stron, był

apelującym do zmysłów występem oralnym, ze wzmocnioną nagłośnieniem sferą akustyczną i widowiskowym przekazem na telebimie. Sytuacyjny charakter spektaklu nawiązywał do wspólnoty twórców i odbiorców, wyrażał dążenie do zintegrowania życia ze sztuką, dzięki czemu funkcja określała tu formę. Wykonawcy zwykle grali samych siebie, zachowując własną emocjonalność i spontaniczność, spotęgowaną przez narkotyki, energetyczny wpływ samej muzyki i wspólny trans, poczucie ekstatycznego wyzwolenia łączące grupy z widownią. Rock jest bowiem zemocjonalizowaną poprzez rytm i zmysłowość manifestacją wolności i miejskości, przeciwstawia się wszelkim muzycznym „świątyniom sztuki". Jego odbiór niweczy dystans estetyczny, zmienia radykalnie sposób zachowania widza podczas koncertu, rządzi nim bowiem brzmienie. W skład tego brzmienia wchodziły zwykle: wokal, dwie gitary elektryczne, prowadząca i rytmiczna oraz sekcja rytmiczna (gitara basowa i perkusja). Zestaw nie wykluczał innych instrumentów, nawet najbardziej tradycyjnych, ale ich brzmienie nie miało nic wspólnego z klasycznym. Współkształtowały go zwłaszcza rozpoznawalne riffy gitarowe, stanowiące podstawę konstrukcji muzycznej. Ponieważ trudno przy tak heterogenicznym i wewnętrznie sprzecznym zjawisku dać jego ogólny wizerunek, przykładu dostarczy mi jedna z grup, Led Zeppelin, nazwą nawiązująca do niemieckiego sterowca Hindenburg, który uległ katastrofie pod Nowym Jorkiem w 1937 roku. Grupa miała trzech charyzmatycznych muzyków, Jimmy'ego Page'a, Roberta Planta i perkusistę Johna Bonzo Bonhama.

Według Artura Dudy koncert rockowy na żywo jest sztuką performatywną ujętą w trzy ramy: najbardziej zewnętrzna jest rama święta, w nią wchodzi rama widowiska, a w nią z kolei rama performansu ludycznego, opartego na elementach gry mimicry i illinx. Ale to nie wszystko. Nie możemy bowiem zapominać o muzyce, ona przecież stanowi centrum wydarzenia, ona nadaje mu świąteczny wymiar zarówno w sensie spotkania fanów z ich idolami, jak i w sensie stworzenia rockowej emocjonalnej wspólnoty. Takie wspólnoty, zwłaszcza młodszych sióstr i braci pokolenia lat sześćdziesiątych – naznaczone pewnym stopniem szaleństwa – towarzyszyły Zeppelinom, rezygnującym z „muzycznego smaku na rzecz czystej siły", dynamiki, „melodramatycznej teatralności". Ich koncerty z 1969 roku zalicza się do panującego na estradach od 1966 roku hard rocka, który zdobył przebojem młodych, grany przez Iron Butterfly czy Cream. Zeppelini znaleźli się szybko wśród największych jego przedstawicieli, Black Sabbath, AC/DC czy Deep Purple. Ich muzyka „zachowywała tajemniczą zdolność wywoływania silnych uczuć wzruszenia i magii", niektórzy uważają ich drugi album za początek ery heavy metalu, inni oddają tę zasługę zespołowi Judas Priest, który karierę zrobił dopiero po latach.

Podczas trzeciej trasy Zeppelinów po Stanach w 1969 roku, narastała histeria, by wybuchnąć w Central Parku, gdy zamiast przewidywanych 10 000 pojawiło się 25 000 fanów. „Po czterech bisach tłum ostatecznie uległ ochrypłemu szaleństwu Led Zeppelin. Metalowy szkielet sceny i wieżyczki oświetleniowe trzaskały z przeciążenia". Był to rok tryumfów zespołu – album *Led Zeppelin II* pokonał Beatlesów i stał się numerem jeden w Ameryce. Ich *Whole Lotta Love* „stanowiło rozpaczliwe ostrzeżenie dla nowej generacji. W szaleństwie seksu, chaosu i destrukcji przypominało wszystkie niepokoje umierającej dekady". Steven Davis uważa, że „ze swymi epickimi eksplozjami dźwięku i światła, muzyka Led Zeppelin była chyba sublimacją bitewnego zgiełku, wojenną ekstazą dla swej publiczności". Ekstatyczność tej motorycznej i energetyzującej muzyki, współbrzmiąc z szeroko opisywanymi, dalekimi od jakiejkolwiek konwencjonalności i moralności zadymami zespołu, niosła walor kulturowego buntu, co zadecydowało, że przez następne lata Zeppelini będą panować w Ameryce nie tylko wśród licealistów i studentów. „Amerykańscy żołnierze i marynarze wmontowywali do swych czołgów i wozów pancernych ośmiościeżkową aparturę stereofoniczną i ruszali do boju słuchając utworu na pełną głośność. Ironia była tu mordercza". Jimmy Page miał rację, mówiąc podczas jednego z wywiadów: „Jesteśmy niczym nie skażonym rock'n'rollem, sekret naszego sukcesu leży w tym, ze potrafimy przetłumaczyć podniecenie tamtych pierwszych rockowych dźwięków na dzisiejsze idiomy".

Święto, multimedialne widowisko, performans, gra przeplatały się podczas koncertów. Efekty specjalne, świetlne i akustyczne, ale i narkotykowe, stanowiące realne i zmysłowe komponenty widowiska, wspierały różne formy autoprezentacji muzyków, ich popisów wokalnych, instrumentalnych i cielesnych, emocjonalnego zaangażowania, które nadawało występom walor szczerości, wymiar prawdziwego buntu. Młodzi wyznawcy Led Zeppelin wykonywali gest zerwania pokoleniowej ciągłości, ich udział w koncertach wydobywał konflikt społeczno-polityczny, co potwierdzała piąta trasa grupy po USA. Trwała wojna w Wietnamie, dzieląca pokoleniowo społeczeństwo. Masowe demonstracje, sceny gwałtów, napięta atmosfera – w tej sytuacji przypominające festyny koncerty Zeppelinów „uznawano za zagrożenie publiczne i niepotrzebny pretekst, by jeszcze bardziej zaognić nastroje wśród i tak łatwej do podburzenia młodzieży". Zwłaszcza że zespół wyprzedzała reputacja gangsterów, barbarzyńców i skurwieli. Na ich występach młodzi fani szaleli. „Przepychali się i skakali przed sceną wijąc się jak śliskie węgorze. Gdy ci z tyłu nacierali na przód, całość wyglądała jak ludzka fala rozbijająca się o brzeg. Kiedy Robert śpiewał, często miał wrażenie, że zwraca się do oceanu ludzi. (…) Dzieciaki chciały po prostu oglądać jasnowłosego wokalistę w obcisłych spodniach z kręconym wąsikiem i ostrą

bródką oraz czarnowłosego, magicznego gitarzystę o ognistym spojrzeniu. Kiedy obaj stykali się głowami albo zbliżali do siebie, cała widownia wzdychała, jakby powietrze przebiegała fala czystej seksualności. Led Zeppelin stwarzał własny wszechświat dla swych fanów. Muzyka była jedynie jego częścią. Działo się coś więcej".

To „coś więcej" było muzyczną rytualizacją pełnych uniesienia protestów i ekscesów zbuntowanych młodych ludzi, było widowiskową formą aktu niezgody na rzeczywistość, wyrazem konfliktu z władzą i społeczeństwem. Na jaw wychodził dramatyczny rozziew pomiędzy publicznym dyskursem oficjalnym, a dyskursem ukrytym, występującym w obronie społecznej wrażliwości, broniącej prawa do powiedzenia „nie" w latach współbrzmienia heavy metalu z brutalnością czasu wietnamskiej wojny. Heavy wyrażał powszechne wśród młodych poczucie klęski kontrkultury lat sześćdziesiątych, zarazem niepewność i wiedzę o zagrożeniach lat siedemdziesiątych, uruchamiał rytuał kryzysowy o smaku zakazanego i ryzykownego działania, był przekazem energii pozwalającej mimo wszystko wierzyć w możliwość zmian. Wierzyć na przekór wszystkiemu, jak choćby zdarzeniom podczas policyjnej rozróby w trakcie koncertu w Mediolanie, kiedy policja gazowała cały tłum fanów, uciekających przez scenę. Led Zeppelin i jego heavy metal ujawniał nie tylko utajone pod powierzchnią społeczeństwa konflikty, ale także projektował reakcję, wydobywał bowiem z ukrycia świadomość pokoleniowej klęski. Jego ciężki rock mógł zostać wykorzystany zarówno do burzenia, jak i budowania. Na tym – między innymi – polegała jego siła. Z buntowniczą muzyką współdziałały performatywne autokreacje wykonawców – Zeppelini nie bez powodu traktowani byli jako skurwiele, jako awanturnicy przekraczający zwykłe normy zachowań, jako prowokatorzy i ekshibicjoniści. Performatywna moc muzyki, tekstów, wspólnego śpiewu, tańca fanów, łączącego wszystkich w zbiorowej ekstazie budowały doświadczenie, które oddala racjonalną, codzienną perspektywę, jest spójne i w danym momencie wszechobecne, z jednej strony podkreślające walor „ja", z drugiej natomiast, dzięki refleksywności skłaniające publiczność do przyjęcia pozasubiektywnego punktu widzenia. Powstające w widowiskach rytualne struktury symboliczne odwoływały się nie tylko do gry w oszołomienie i naśladowanie (illinx-mimicry), lecz również do agoniczności, stanowiły demonstracyjny akt niezgody młodych na istniejącą rzeczywistość. A zarazem przecież były spontanicznym wyrazem płodnego kulturowo instynktu zabawowego, produkującego adekwatny do czasu określony typ znaczenia.

Przypomnienie roli, jaką odegrał Led Zeppelin, nastąpiło w roku 1985, w czasie, który (zdaniem Wojciecha Burszty) stał się „okresem odzyskiwania i powrotu, patrzenia wstecz na lata sześćdziesiąte w ogólnie panującym du-

chu kulturowej rewindykacji". Wtedy to na koncercie Live Aid (akcja charytatywna na rzecz głodującej Afryki) na stadionie JFK w Filadelfii żyjący muzycy zespołu zebrali się na dwudziestominutowy koncert przed stoma tysiącami fanów. „Wyszli na scenę o ósmej, równo z początkiem transmisji telewizyjnej. Gdy Page i Plant bez zapowiedzi pojawili się na scenie i pozdrowili publiczność, setka tysięcy dzieciaków powstała z miejsc i ryknęła zwierzęcym głosem na ich cześć. (…) Stadion wybuchł i trząsł się w posadach, gdy zeppelinowi fani ruszyli w tan. Thompson dawał z siebie wszystko, a wyczerpany Collins robił, co mógł. (…) Robert nie zahaczał o najwyższe nuty (…), Jimmy był jakby mniej żwawy niż dawny »czarodziej o złotych palcach«, jednak brzmienie zespołu nadal było rewelacyjne. Następnie zagrali sędziwy hymn *Whole Lotta Love*. Stadion po prostu oszalał. To był prawdziwy LED ZEPPELIN! Ludziom trudno było uwierzyć w to, że mogą tańczyć w rytm najwspanialszych utworów rockowych. A jednak… Zeppelini zakończyli ten krótki występ pieśnią *Stairway to Heven*. Czy możecie wyobrazić sobie owację?" Ale była to jedynie powtórka w ramach wielkiego koncertu Live Aid. Niepowtarzalna. Niemniej wtedy stało się oczywiste, że zwycięstwo rocka w jego wielu odmianach – bluesowej, garażowej, psychodelicznej, speed czy crasch metalowej, otworzyło rynek przed wielką falą różnych form muzyki popularnej, przed gangsterskim rockiem Aerosmith, który w 1988 roku mieć będzie swój pierwszy program w MTV, ale też przed hip hopem, przed różnymi odmianami rapu, wypracowującymi własne formuły występów, przed imprezami popularyzującymi break dance. Był to już bowiem inny czas – płyt CD, osobistego odtwarzacza czy odkrycia możliwości syntezatora. Ale także czas mitologizowania bohaterów lat minionych – m.in. zespołu Led Zeppelin.

Bibliografia

Burszta W.J., *U źródeł buntu. Lata sześćdziesiąte w cyklu śmierci i zmartwychwstania*, w: *Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, red. W. Kuligowski, A. Pomieciński, Poznań 2012

Burszta W.J., Kuligowski W., *Miłosny dotyk rocka*, „Kultura Popularna" 2003 nr 4

Davis S., *Młot Bogów. Saga Led Zeppelin*, przeł. M. Szelichowska-Kiziniewicz, Poznań 1997

Duda A., *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011

Feral J., *Rzeczywistość wobec wyzwania teatru*, przeł. W. Prażuch, „Didaskalia" 2012 nr 109/110

Ficher-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008

Karpowicz A., *Koncert estradowy*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014

Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Arbiszewski, wstęp K. Arbiszewski, Kraków 2010

Marinis De M., *Performans i teatr. Od aktora do performera i z powrotem?*, przeł. E. Bal, w: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, pod red. E. Bal, W. Świątkowskiej, Kraków 2013

Rychlewski M., *Autentyzm kontra forma, czyli pierwiastki ludowe i modernistyczne w kulturze rocka*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005

Schusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław 1998

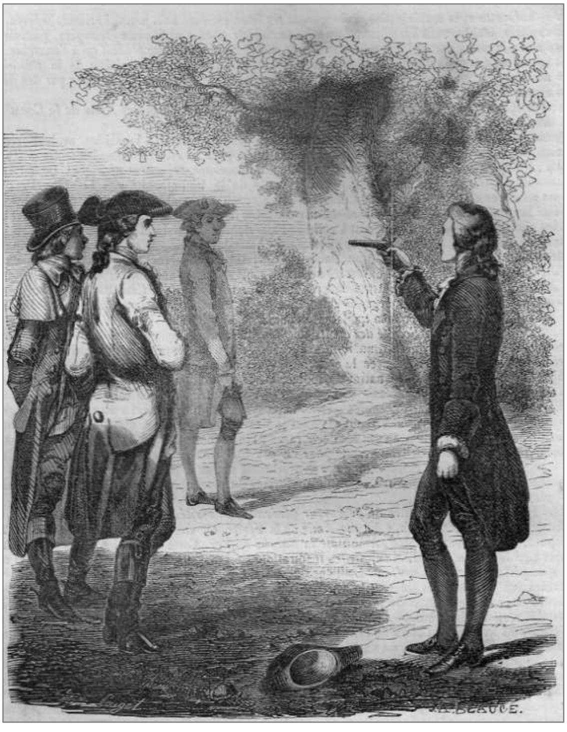


Ludyczny teatr śmierci: pojedynki i turnieje

Łączy je zasada agonu, rywalizacji, zawodów o sławę i honor, zatem tradycja rycerska i sposób prowadzenia wojen w dawnych kulturach. Takie połączenie sprawia, że w wielu przypadkach oba gatunki nachodzą na siebie, nawet tworzą jedną formę widowiskową. Tradycja pojedynku jest bogata i wieloaspektowa, choć im bliżej współczesności, w tym większym stopniu całe to bogactwo ulega redukcji. Pojedynek mógł stanowić „wstęp lub akompaniament walki ogólnej", jak mówi Johan Huizinga, mógł zastępować **bitwę** lub wyrażać jedną z jej postaci, mógł też mieć charakter **pojedynku sądowego**, który zresztą – jako jeden z nielicznych wariantów tego gatunku – dotrwał do naszych czasów, ujęty w rygory procesowe. Ale pojedynek mógł przybierać postać krwawych walk – także zbiorowych, wszak jedna z jego starych sakralnych odmian miała postać **Sądu Bożego** i wymagała zabójstwa, chociaż inna zadowalała się jedynie „pierwszą krwią". Z kolei turnieje, też należące do agonistyki, powstały jako akty rywalizacji słownej, zastępującej starcia zbrojne. Tworzyły liczne odmiany i warianty gatunkowe w typie ceremonialnych i uroczystych **turniejów obelg i połajanek**, **turniejów przechwałek**, rywalizacji w „pochłanianiu wielkich ilości jadła i napoju", **turniejów pieśni** lub **turniejów gry na bębnie**. **Turnieje zagadek** stanowiły część kultu ofiarnego, mogły bowiem mieć charakter **„zagadki gardłowej"**, w której stawką było życie zgadującego. Tak czy inaczej turnieje miały ludyczny charakter, odbywały się wśród wesołości i śmiechu jako forma kulturowej świątecznej zabawy i gry. W tym charakterze przeszły do współczesności, tworząc żelazny repertuar mediów, jako **turnieje piękności**, **wiedzy** lub różnych umiejętności, takich jak **zawody kulinarne, konkursy tańca** czy **śpiewu.** Pozostają znakiem ludyczności zmediatyzowanej kultury współczesnej.

Wprawdzie związek pojedynku z kodeksem rycerskim, z poczuciem honoru opartym na odważnym przyjęciu uderzenia, odsyła nas do tradycji greckiej falangi, wymagającej rezygnacji z wszelkich uników, jednak bliższa naszym czasom idea rycerstwa pojawiła się w XI-XII wieku, początkowo jako profesja, mówi Jean Flori. Rycerstwo stanowiło „złożony korpus wojowników, w którym dowódcami lub panami byli szlachcice i możnowładcy,





„Sensem moralności, w której obowiązuje honor, jest święto" – uważa Georges Bataille. Na celebracje takiego święta pozwalał teatr turniejowy w Bolonii, widoczny na starym sztychu upamiętniającym turniej z 20 marca 1628 roku; poniżej osiemnastowieczny pojedynek dwóch rewolucjonistów: Barnave obrażony przez Cazalesa rani go w pojedynku w lasku Bulońskim (1790). Honor był wtedy jeszcze istotną stawką gry „generowanej przez prawidłowości i reguły ekonomii dóbr symbolicznych, (…) naczelną zasadą strategii reprodukcji, którymi posługują się mężczyźni". Zasada ta kierowała się „ku celowi, którym jest przekaz odziedziczonych władzy i przywilejów" (Pierre Bourdieu).

a wykonawcami mogli być wasale, „godni" dependenci ze wszystkich warstw społecznych, jak również zawodowi wojownicy, wolni, osiedleni najemnicy lub uzbrojeni słudzy". W pierwszej połowie XIII wieku uznano równość stanu szlacheckiego i rycerstwa, zatem rycerzem można było zostać jedynie dzięki urodzeniu lub prerogatywie władcy. Pod koniec średniowiecza rycerstwo przekształciło się z elitarnej korporacji w elitarny klub szlachecki i stało się instytucją, a niebawem uległo mitologizacji. Zmitologizowany został także kodeks rycerski, tworzący etyczne i prawne ramy dla działań wojennych prowadzonych przez tę profesjonalną formację. Do wojny przygotowywały rycerzy rozmaite gry wojenne, o których niewiele wiadomo aż do XI wieku, „kiedy to pojawiło się słowo tournois, ogólne określenie, którym od XII w. nazywano wszystkie właściwe rycerstwu ćwiczenia wojskowe".

Rozkwit turniejów nastąpił w XII-XIII wieku we Francji. Organizowano je na dworskich dziedzińcach lub pod murami miast, gdzie wznoszono amfiteatralną widownię. Ogłaszano je kilka miesięcy wcześniej, by rycerze mogli się przygotować i przybyć z odległych stron. Były bardzo przydatne dla rozładowania agresji czy treningu wojennego, bowiem turniej i wojna są sobie bliskie, także w swym złożonym charakterze. W przypadku turnieju na fundamencie ćwiczebnej użyteczności powstał barwny spektakl ludyczny, stanowiący dworskie święto, zdobne szczękiem broni i okrzykami walczących, grą herbów, chorągwi, tarcz, koni, zbroi, namiotów rozbitych poza murami, a także pokaz rzeczywistego zbrojnego starcia. Turniej miał bowiem cechy prawdziwej bitwy, w której dobrowolni uczestnicy formowali dwa przeciwstawne obozy, walczące ze sobą bez pardonu, choć śmierć była tu początkowo jedynie wypadkiem „przy pracy". Rycerze brali udział w turniejach razem ze swymi orszakami i podobnie jak na wojnie zdobywali łupy i okupy za pojmanych przeciwników, żyli przecież z wojny i turniej był dla nich także środkiem zarobkowania, choć też sposobem zamanifestowania hojności. Prócz tego dostarczał sławy, zdobywanej głównie w pojedynczych walkach, podziwu i miłości w łożu damy, nagradzającej bohatera. Rytualizacja turniejowych zachowań i działań separowała je od codzienności, wyróżniała ich aktorów, przydając im chwały. Antyplebejuszowski etos rycerza wymagał eliminacji wszelkiej nikczemności, przy posiadaniu takich cnót, jak dążące do sławy męstwo, nie znająca wyrachowania hojność, ceremonialna wierność suwerenowi, dworność wyrażająca się w ówczesnym savoir vivre, mówiącym, że „Należy unikać dumy, zazdrości, przechwalania się, oszczerstw, które nie przystoją rycerstwu. Trzeba się natomiast radować, miłować pieśni i damy, nie wyrażać się o nich źle, (...), kochać je całym sercem mimo niepowodzeń w miłości". Honor zajmował w ideologii rycerskiej ważną pozycję i wiązał się z pojęciem rodu. Czyn niehonorowy wtrącał ry-

cerza i jego ród w przepaść hańby. Cnoty zwane rycerskimi zostały skojarzone z jedną warstwą społeczną. W rzeczywistości kodeks bywał często pozorem skrywającym niepiękną rzeczywistość. Turniej, sam stanowiący świąteczny spektakl, bywał silnie energetyzującą widzów głęboką grą o wysoką stawkę życia, a zarazem o honor, rangę społeczną, szacunek, sławę. Był – podobnie jak późniejszy pojedynek – czystą akcją dramatyczną, wyrazem w miarę kontrolowanej i regulowanej przemocy. Zawierał też element rycerskiego popisu i posiadał własną otoczkę różnych zabaw i występów. Ściągał wszak licznie wędrownych aktorów i linoskoczków, poetów-trubadurów, występujących na poturniejowej uczcie.

Turniejowe pojedynki były potępiane głównie przez papieży, z czasem również przez królów. Ale nie zabraniające edykty zmieniły ich charakter, uczyniła to modernizacja uzbrojenia. Rapiery (XVI wiek), szpady (druga połowa XVII), puginały (długi sztylet) zdecydowały o pojawieniu się szkół fechtunku i podręczników szermierczych. Od drugiej połowy XVI wieku w Polsce powszechne były pojedynki na szable, XVII i XVIII wiek to szczyt widowisk pojedynkowych w obronie honoru. Choć przecież obok tej tendencji istniała inna, przeciwna, oto w XVII wieku turniej zamienił się w **karuzel,** publiczną zabawę nawiązującą do tradycji dawnego rycerstwa, polegającą na popisowym władaniu bronią i sztuce jazdy konnej. Najwspanialszym naszym osiemnastowiecznym karuzelem był ten z okazji odsłonięcia pomnika Jana III Sobieskiego w 1788 roku. Żołnierze, reprezentujący różne regimenty gwardii konnej koronnej i litewskiej oraz kawalerii narodowej, rywalizowali w biegach, gonitwach, skokach do pierścienia, w strzelaniu do tarczy, z pistoletu, w cięciach pałaszem, zdejmowaniu trofeów szablą lub kopią. Po tych rywalizacjach nastąpiła inscenizacja bitwy z murzyńskimi figurami, pokaz rycerskiej musztry i pokłon przed królem. „Wjazd siedmiu kadryli rycerskich poprzedzał i zamykał pochód jeźdźców gwardii koronnej z trębaczami – pisze Irena Kadulska – których hejnałowe, a później tryumfalne fanfary nadawały popisowi charakter »sprawy« rycerskiej”.

Karuzel był w pewnym sensie konieczną formą przemiany turniejów, już wiek XVII walczył z manią pojedynkową. Bywało bowiem, że każdy z pojedynkowiczów przyprowadzał ze sobą kilkunastu przyjaciół i pojedynek zmieniał się w utarczkę. Po edyktach królewskich w Europie lat trzydziestych tego stulecia zaczęto pojedynkować się w tajemnicy, przy niewielkiej widowni. W wieku XIX pojawiły się pojedynki na pistolety, pociągając za sobą wzrost śmiertelności uczestników. W drugiej połowie stulecia nastała moda na pojedynki wśród członków korporacji studenckich w Niemczech, przy czym wybór broni pozostawał do uzgodnienia. Zwyczaj załatwiania spraw honorowych przez pojedynek przyjął się też na uniwersytetach pol-

skich. Pojedynki odbywały się jeszcze w okresie międzywojennym, by po wojnie, wskutek zniszczenia tradycyjnej elity, zniknąć zupełnie.

Pierwsze reguły pojedynków zostały zapisane w XVIII wieku, potem w latach trzydziestych XIX wieku wydano w Londynie sztukę pojedynku (*The Art of Duelling*), choć często pojedynkowano się też bez żadnych reguł. W Polsce zasady takie spisano i wydano po raz pierwszy w 1889 roku. Najpopularniejszy był *Polski kodeks honorowy* Władysława Boziewicza (1919), który jednak ani nie był jedyny, ani doskonały. „Jest on mieszaniną przeżytków szlachetczyzny z galicyjskim, a przestarzałym kultem „matury" jako linii demarkacyjnej między ludźmi" – pisał Boy, nicując ówczesny „terror kodeksowy". Po Boziewiczu powstał zresztą kodeks Zamoyskiego i Krzemieniewskiego, źle oceniający poprzednika oraz *Nowy kodeks honorowy* Stanisława M. Goraya, do którego wstęp napisał Karol Hubert Rostworowski. Pisarz stwierdzał, że pojedynek jest zabytkiem kulturowym, znajdującym się w dziwnym położeniu. Nie przyjąć wyzwania – to popaść w infamię; przyjąć – grozi twierdza i klątwa kościelna. „Chcę pójść w stronę kościoła lub prawa, to zastąpi mi drogę honor. Usłucham honoru, to zwrócę przeciw sobie i kościół i prawo. Chwycę się w rozpaczy kompromisu, to wystawię sobie świadectwo potrójnego tchórza (…)". A „do potrójnego tchórzostwa dorzucę potrójne kłamstwo! Kościołowi będę kłamał wierność, honorowi miłość, prawu posłuszeństwo". Dlatego kodeks Goraya przewiduje odmowę pojedynku ze względów ideowych i surowość sądów honorowych. „Załatwianie spraw honorowych z bronią w ręku powinno należeć do przeżytków w szybkim tempie zanikających i powinno być ograniczone do minimum, albowiem olbrzymia większość zatargów honorowych nadaje się w zupełności do polubownego załatwienia".

W kontekście kodeksu pojedynek rysuje się jako widowisko o nieprostym charakterze. Na podłożu wcześniejszego konfliktu dochodzi do konfrontacji dwóch przeciwników, opartej na sytuacji ceremonialnej, w XIX i XX wieku określonej przepisami. Wymaga ona występu dwu antagonistów z bronią w ręku przed niedużą garstką widzów-świadków wydarzenia. Musi być czterech sekundantów (zwanych zastępcami), zwykle czuwających nad prawidłowym przebiegiem pojedynku i sporządzających protokoły, kierownik walki, wypróbowujący broń i przywożący ją na metę, losujący jej wybór i nabijający pistolety, koniecznie lekarz, bowiem zawsze istnieje możliwość, że ceremonialna konfrontacja zmieni się w rytuał przejścia wskutek zgonu jednej ze stron. Lekarze nie tylko opatrują rannych, ale też dezynfekują brzeszczoty przed każdym starciem, jeśli walka odbywa się na broń białą. Szczegółowe przepisy regulują wszystko, nadając pojedynkowi charakter uroczystej ceremonii. „Fakt zabicia lub ciężkiego uszkodzenia cielesnego w pojedynku podciągnąć należy pod pojęcia zabicia lub ciężkiego uszko-

dzenia cielesnego za zgodą zabitego lub uszkodzonego i karać odpowiednio łagodniej (porównaj kod. k. norweski par. 233). Sekundanci odpowiadać mają jako współwinni, lekarz wychodzi wolno, gdyż wypełnia tylko swój obowiązek zawodowy". Taka „cywilizowana" postać zabójstwa mogła mieć pozór estetyki, ze względu na formalne stroje, rekwizyty śmierci, atmosferę utajonego, sensacyjnego wydarzenia, odbywającego się o świcie, w ustronnym miejscu i być rodzajem spektaklu, choć podejmowane tu działania nie miały charakteru fikcyjnego, lecz rzeczywisty. Pojedynek był performansem opartym na pełnej dobrowolności uczestników, w którym wszyscy, także widzowie, pozostawali zaangażowani w jego przebieg.

Bibliografia

Barber R., *Rycerze i rycerskość*, przeł. Kozłowski, Warszawa 2000

Buc Ph., *Pułapki rytuału. Między wczesnośredniowiecznymi tekstami a teorią nauk społecznych*, przeł. M. Tomaszek, Warszawa 2001

Elias N., *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, przeł. T. Zabłudowski, K. Markiewicz, Warszawa 2011

Flori J., *Rycerze i rycerstwo w średniowieczu*, przeł. E. Trojańska, Poznań 2003

Geertz C., *Głęboka gra: uwagi o walkach kogutów na Bali*, w: C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005

Goray M., *Nowy kodeks honorowy*, przedmowa K.H. Rostworowski, Poznań 1930

Huizinga J., *Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967

Kadulska I., *Uroki widowiska pod obłokiem dla różnego stanu ludzi (niedziela 14 września 1788 r. w Łazienkach)*, w: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Warszawa 2011

Kusiak F., *Rycerze średniowiecznej Europy łacińskiej*, Warszawa 2002

Piwowarczyk D., *Obyczaj rycerski w Polsce późnośredniowiecznej (X–XV wiek)*, Warszawa 2006

Szyndler B., *Pojedynki*, Warszawa 1987

Żeleński-Boy T., *Boziewicz. Sprawy honorowe*, w: *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*, wybór i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981



Mecz piłki nożnej

Jest widowiskiem o złożonej naturze, w istocie stanowi konstrukcję szkatułkową. Po pierwsze należy do sfery gier sportowych i to one wyznaczają dla niego najszerszą z ram. Sport ustanawia dramaturgię wydarzenia opartego na układzie agonicznym, decyduje o wystawieniu przeciwko sobie dwu drużyn po 11 zawodników, wyznacza rozmiar boiska i określa regulamin gry. Wyrazisty czynnik agoniczny, jeden z najsilniejszych wśród dyscyplin opartych na rywalizacji grupowej sprawia, że futbol bywa dziś traktowany jako pseudonim wojny. Nosi przecież cechy batalii, posiada atak i obronę, strzelców-snajperów, a celem każdej drużyny futbolowych wojowników jest pokonanie przeciwnika. Piłkarski agon umożliwia „mężczyznom wykazanie się sprawnością cielesną i walecznością, jednak bez agresji i fizycznej eksterminacji przeciwnika". Walką dżentelmeńską i rycerską nazywa mecz Tomasz Tomasik, podkreślając na tym polu rolę przepisów akcentujących zasadę fair play oraz kamer telewizyjnych, pozwalających wychwycić zbyt brutalne zagrania. Najważniejszą jednak rolę w tym względzie odgrywa od lat sam akt teatralizacji. Udawana batalia, agon wystawiony na spojrzenia widzów prowadzi wszak do teatralizacji meczu. Zmienność sytuacji, niepewność ostatecznego wyniku mimo znanych reguł, narzuca mu podobieństwo do spektaklu, niejako na bieżąco dramatyzowanego. Zwycięstwo lub klęska nabierają dodatkowego znaczenia dzięki profesjonalizacji zawodników, dla których mogą się okazać trampoliną do kariery lub bezwzględnym zjazdem w dół. Futbolowa dramatyzacja opiera się na dynamicznej akcji o nieprzewidywalnym rezultacie. Jej bohaterami stają się konkretni zawodnicy, szybko poddawani heroizacji i aspirujący do pozycji gwiazdy tego sportu, idola mas.

Futbol bowiem jest bodaj najpowszechniejszą dyscypliną sportu na świecie, a zdaniem Waldemara Moski – „popularność swoją zawdzięcza prawdopodobnie prostocie jej uprawiania. Ze względu na powszechną dostępność może być traktowana zarówno w kategoriach sportu profesjonalnego i amatorskiego, jak i sportu powszechnego". Powszechność futbolu nie jest jednak efektem współczesności, lecz wiąże się z ponadstuletnimi procesami liberalizacji i demokratyzacji, które sprawiły, że ten początkowo amatorski sport, w dodatku usytuowany w elitarnych szkołach prywatnych,





Przemoc, destrukcyjne działania fanatyków piłki nożnej, wandalizm, walki między grupami kibiców – ich większe lub mniejsze starcia są dziś częstym elementem rzeczywistości futbolowej, jednocześnie wchodząc do sfery polityki. Skrajnym przykładem współczesnej brutalizacji dominującej pozycji piłki nożnej jest wojna futbolowa. „W Ameryce Łacińskiej – pisze Ryszard Kapuściński – (…) granica między futbolem a polityką jest niezmiernie wąska. Długa jest lista rządów, które upadły lub zostały obalone przez wojsko, ponieważ drużyna narodowa poniosła porażkę”.

ok. 1885 roku uległ proletaryzacji i profesjonalizacji. „Symbolicznym punktem zwrotnym – uznanym jednocześnie za konfrontację klasową – była porażka drużyny Old Etonians z zespołem Bolton Olympic w finale rozgrywek pucharowych w 1883 roku".

Były to lata wprowadzania na rynek najrozmaitszych nowych tradycji, zarówno państwowych, jak kościelnych, społecznych czy obywatelskich. Jak zauważył Eric Hobsbawm, „Konieczność sprawowania rządów przy użyciu demokracji politycznej w cieniu rewolucji społecznej" wiązała się z dążeniem do niełatwego utrzymania mas poza polityką. W tym celu możliwe do wykorzystania okazały się niektóre sporty, zwłaszcza te, które opierały się na sile fizycznej i umiejętnościach technicznych, a dla zawodników mogły być drogą ucieczki od nędznego losu i szansą zdobycia sławy. Dwa sporty idealnie spełniały tę rolę – futbol i boks, konkurując z rozpowszechniającą się gimnastyką oraz z kolarstwem, już od lat osiemdziesiątych XIX wieku masowym i zawodowym. „Najwcześniej od połowy lat siedemdziesiątych do połowy lub schyłku lat osiemdziesiątych XIX wieku – pisze Hobsbawm – piłka nożna obrosła wszystkimi znanymi nam do dziś, typowymi cechami instytucjonalnymi i rytualnymi, takimi jak zawodowstwo, rozgrywki ligowe, puchary, doroczna pielgrzymka wiernych na demonstrację proletariackiego triumfu w stolicy, regularna obecność na niedzielnych meczach, »kibice« i ich rytualna rywalizacja (…)". Zrodzona wtedy kultura futbolowa, która szybko nabrała cech rynkowych, stała się własnością miast i krajów, by z czasem opleść siecią ziemię. Futbolowi wynaleziono genealogię, zakorzeniając go w odległej przeszłości człowieka.

Wspomniane lata osiemdziesiąte wprowadziły do futbolu podwójne obramowanie: dla zawodników była to rama traktowanej serio profesjonalizacji, wymagającej ciężkiej pracy, choć rozpoczętej amatorską zabawą; dla kibiców była to zabawa, również nader poważnie pojmowana, choć z innych powodów, podszyta pasją i dążeniem do rytualizacji działań i zachowań. Po obu stronach służyła samorealizacji i mogła stać się instrumentem społecznego wyniesienia. Przykład jednej z kluczowych postaci współczesnego futbolu – Davida Beckhama, doskonale przystaje nie tylko do mitu, ale też do specyficznej funkcji tego sportu, jakiej nie posiadają inne gry w piłkę, może poza amerykańską siatkówką i baseballem. Futbol bowiem „jest na trzecim miejscu pośród najbardziej męskich sportów, zaraz po wspinaczce i sportach ekstremalnych" (Tomasik). Wprawdzie nie wszyscy gracze stają się ikonami tego sportu i „idolami społecznej ekspresji", słynącymi „z umiejętności wyrażania zbiorowych uczuć (…) zwłaszcza za pośrednictwem środków masowego przekazu", ale jeśli już to nastąpi, ich sława wybija się ponad klub i ponad kolegów, zatacza szersze kręgi niż sława filmowa czy celebrycka (James Combs).

Dawniej futbol miał do dyspozycji przede wszystkim ciało zawodnika jako medium, nośnik znaczeń zarówno widzialnych, więc fizycznego „wyposażenia" graczy i ich technicznych umiejętności, jak i niewidzialnych, zatem ciężkich treningów, zespołowej strategii oraz całej ukrytej pod powierzchnią meczu organizacji i ekonomii. Między tym cielesnym i bezpośrednim medium jego boiskowej egzystencji w ramach uteatralizowanego agonu, a współczesną formą jego medialnej prezentacji jest istotna różnica, związana z dzisiejszą umiejętnością kreacji medialnych wydarzeń i medialnymi osobowościami futbolowych gwiazd. Ich przyszłość wydaje się oczywista – na przykładzie Beckhama nie można nie dostrzec, że pod presją wszechobecnej medialności futbol „w ostatnich latach stawał się coraz bardziej ikoną przemysłu glamour niż piłki nożnej" (Joanna Bojańczyk). Niemniej takie funkcje piłki, jak nie pozbawiona czynnika hazardu i związana z profesjonalizacją transformacja indywidualnego losu gracza, przekształcająca go w masową ikonę, nie uległy zmianie, została jedynie zwiększona sfera możliwości i popularności dzięki masowym mediom, które zdaniem Combsa nadają gwiazdom futbolu status „ludowych arystokratów". Ale dzięki mediom, radiu, a zwłaszcza telewizji, „skończyła się definitywnie epoka sportu dla sportowców, a zaczęła się era sportu dla publiki, ze wszystkimi tego stanu konsekwencjami" (Józef Lipiec), więc także z rozmaitymi efektami ekranowymi, obcymi dawnej sytuacji wyłącznie bezpośredniego uczestnictwa.

W taką podwójną ramę sportowego i zarazem uteatralizowanego agonu wpisana zostaje zabawa wykorzystująca złożoną formę jednocześnie walki i przedstawienia. Jak pisze Johan Huizinga „zabawa »przedstawia« walkę o coś", a „to, co się przedstawia, jest dramatem czyli działaniem". Ten element ludyczny – jak pisze Huizinga – „może z pełną siłą ujawnić się (…) w formach wysoko rozwiniętej kultury, porywając za sobą zarówno poszczególnego człowieka, jak i masy w upojenie i bezmiar zabawy lub gry". Nie bez powodu Combs nazywa stadion „pomnikiem zabawy". Mecz bowiem staje się „bezmiarem" zabawy i gry, która wciąga w swój wir widzów. Jest to zabawa i gra – wszak „wielkie imprezy sportowe są (…) znakomitymi okazjami do mimicry", przy czym „udawanie przenosi się tu z uczestników na widzów" – pisze Roger Caillois – i następuje akt utożsamienia. Widzowie naśladują zachowanie zawodników, przybierają (dosłownie) barwy klubowe lub narodowe (zależnie od tego, kogo reprezentuje „ich" drużyna), całym swym zachowaniem pokazują, że współgrają z piłkarzami. Wszak „wszelkie granie polega na byciu granym" – dodajmy za Caillois. Problem jednak stwarza fakt, że po stronie kibiców to szczególna zabawa, „zarażona" przenoszącą się z boisk na trybuny agresją i zarazem zabawa z agresją. Agresja, rozbrojona na boisku przez akt teatralizacji, „uzbraja" trybuny,

mocą mimikry przejmujące boiskową manifestację siły i umiejętności posługiwania się nią. Nie bez racji Tomasik pisze, że piłka nożna jest traktowana jako „radosne święto męskości wojowniczej, jej celebracja".

Na trybunach więc odnaleźć możemy opisaną przez Ericha Fromma agresję asertywną, zatem bezwzględne dążenie do celu, „niezależnie od tego, czy będzie nim zniszczenie czy stworzenie". Oparta na podłożu uteatralizowanej akcji-walki interakcja nie zostaje zneutralizowana przez widownię w żadnym katharsis, za to ulega przeniesieniu w plan rzeczywistości i staje się znakiem analogii zachodzącej pomiędzy meczem a świętem, świętem nie byle jakim, lecz rodzajem anarchicznego, futbolowego karnawału, który uwidocznia się zwłaszcza na wielkich festiwalach piłkarskich, w typie mistrzostw Europy czy świata. Projektuje on ukrytą, lecz istotną treść, swoistą esencję tego królującego współcześnie widowiska. Karnawał bowiem jako liminalne święto wyraża analogiczne napięcie pomiędzy czynnikiem wywrotowym i afirmującym, łącząc oba w paradoksalnym związku.

Jak pisze Milla Cozart Riggio, karnawał „przywołuje przedindustrialne rytmy społeczne, przedkładając czas wolny nad pracę". Działając w imię wyobraźni, „barwne zamieszanie" stawia wyżej niż codzienność. „Siłę napędową czerpie z rywalizacji; upaja się potencjalnym niebezpieczeństwem i możliwością wybuchu przemocy w zgromadzeniach publicznych lub na wrażliwych obrzeżach społecznych. A jednak manifestuje on również wspólnotę". Być może odległa, zmitologizowana przeszłość futbolu zawiera swoistą pamięć przedindustrialnych norm kulturowych, dziś zderzanych z „wysoce zindustrializowanymi normami współczesności". Pisząc o tym Riggio traktuje karnawał jako międzykulturowe „przejście graniczne", jako święto rytualizujące i sublimujące przemoc, choć też nie cofające się przed aktami gwałtu. Tyle że mecz nie byłby karnawałem sensu stricto, lecz wydarzeniem skarnawalizowanym, należącym do liminoidalnego czasu współczesności.

Dzięki karnawalizacji cyklicznie powoływana do życia atmosfera futbolowego święta otwiera przestrzeń społeczną i udostępnia ją tym, którzy z różnych powodów zwykle pozostają poza nią. Czasoprzestrzeń meczu zostaje oddzielona od codzienności, jest powtarzalnym momentem liminoidalnym, w którym wszystko wydaje się dozwolone. Przed meczem miłośnicy futbolu „wyskakują" ze zwykłej czasoprzestrzeni (faza separacji), a w miarę zbliżania się do stadionu wchodzą w fazę liminoidalną (marginalną), czują się wolni od wszelakich powinności i zobowiązań, nie należących do meczowej czasoprzestrzeni ich zbiorowej tożsamości. Wszelkie zasady pochodzące z codzienności, nie ze świata meczu, ulegają „zapomnieniu", mecz staje się świątecznym czasem szaleństwa wspólnoty kibiców, manifestującej wyjątkowość swego istnienia ponad społecznymi normami. Race i świece

dymne – proszę bardzo, mimo iż są zabronione; obraźliwe transparenty – oczywiście, chociaż też nie są dozwolone; wulgarne okrzyki dopingujące naszych lub niszczące przeciwnika, bójki z kibicami wrogiej strony lub z policją, tzw. ustawki – świetnie, przynajmniej można się poczuć zbiorową siłą, z którą należy się liczyć. Na tym tle balony, konfetti, serpentyny, flagi, barwy klubowe lub narodowe, przebrania, specjalny makijaż, nawet trybunowe performanse i happeningi – to już drobiazgi. Z tym wszystkim zbiorowość piłkarskich kibiców zmienia się w zespół aktorów społecznych, posiadających własny system działań symbolicznych i rzeczywistych, wyrażających ich tożsamość. A tożsamość – jak wiemy – wymaga stałej zbiorowej aktywności, nie jest ani dana raz na zawsze, ani bierna i statyczna.

Nie chodzi jedynie o to, że kibice są w jakiś sposób zorganizowani, jak w Poznaniu „Wiara Lecha" lub że stanowią mniej lub bardziej zinstytucjonalizowaną otoczkę klubów (co najbardziej widoczne jest w przypadku Barcy, której kibicuje cała Barcelona), ale głównie o to, że taka „wolna" wspólnota kibiców wykorzystuje niejednokrotnie gwałtowne sposoby manifestacji swej wolności i zarazem tożsamości regionalnej i narodowej. Nie chodzi również o to, że „Wiara Lecha" uczestniczy w obchodach rocznic powstania wielkopolskiego i kolejnych protestów, poczynając od czerwca 1956 czy że opiekuje się cmentarzem żołnierskim na poznańskiej Cytadeli, lecz o to, że na podłożu wyłącznie męskiej wspólnoty (kobiety są do niej dopuszczane, choć marginalizowane) powstaje etniczno-regionalna communitas, która zawsze w dzień meczu powołuje do życia cykliczną, społeczną antystrukturę o sytuacyjnym charakterze, zawłaszczającą zwykły czas i nadającą mu walor niemal czasu świętego o ograniczonym wymiarze, żądającą zbiorowych działań tak bezpośrednich, jak symbolicznych (takimi są także bójki czy dewastacje przestrzeni społecznej). Kibicowska antystuktura tworzy własne ceremonie i rytuały, towarzyszące ceremoniom boiskowym, zarówno oficjalnym (hymn, wymiana proporczyków), jak i nieoficjalnym (choć utrwalonym, jak np. zwyczajowe reakcje kolegów z drużyny po zdobyciu bramki). Rytuały tej widowni powodują odwracanie przyjętych ról, gwałtownie i hałaśliwie ingerują w zwykłą przestrzeń, naruszają ją, pozwalając kibicom na chwilę zmienić swą klasyfikację społeczną, przestąpić próg marginesu i wystąpić w glorii głównej roli, osiągając „wyobrażoną przewagę strukturalną" (Michel Agier).

Ta przewaga jest oczywiście bardziej wyobrażona niż rzeczywista, a w zwykłej przestrzeni społecznej wszystko wraca do normy, nie bez „pomocy" sił porządkowych. Agresywne działania nie wyłamują się jednak ze złożonej ramy święta-gry-spektaklu-rytuału-zabawy, chociaż są świętem jednej grupy, jednej wspólnoty. Na mającą tu miejsce inwersyjność ról społecznych można spojrzeć jak na akt ujawnienia paradoksów naszego świata, a gwał-

towne działania potraktować jako symboliczne uchylenie aktualnego porządku. Cały spektakl piłki nożnej, wraz z „najazdami" kibiców na miasta meczowe, z trybunowym rytuałem zachowań, pomeczowych bójek i ustawek przekraczałby zwykłą grę i zbliżałby się do gry głębokiej, nawet jeśliby ustawki stanowiły jedynie środek wyrazu dla pasji i ukrywanej zwykle przemocy. Przestrzeń walk tworzyłaby wtedy scenę dla Turnerowskiego dramatu społecznego, „na której odgrywa się pod przebraniem przyrodzone sprzeczności życia" (Marcelo M. Suarez-Orozco). Wyrażałby on – być może – kamuflowane na co dzień poczucie krzywdy i legitymizowałby akty niezgody. Byłby to dramat wciąż nie doczytany, ukrywający protest przeciwko istniejącej rzeczywistości, przywołujący działania, które wyłamują się z codzienności, tu jednak stanowią akceptowane w ramach wspólnoty antynormy, współtworzące antystukturę, communitas. Normy te będą odmienne w różnych kulturach, podobnie jak różne będą piłkarskie wspólnoty kibiców, mimo pozornego podobieństwa. Przekonuje o tym choćby studium argentyńskiego futbolu i analiza jego folkloru stadionowego, jakże odmiennego niż nasz.

Zamieszki mogące pojawić się w tej czasoprzestrzeni nie są niczym dziwnym dla tak wywrotowego święta, które może przecież zmienić się w bunt społeczny, w rewolucję czy w wojnę (casus wojny futbolowej). Stanowiący ukryty wzór dla meczu karnawał ma bowiem wymiar święta otwartego, chwilowego symbolicznego wyboru innego sposobu bycia, kontestującego istniejące praktyczne ramy kulturowe – pracy, pieniądza, wymiernych posiadanych wartości, a stawiającego na krótkotrwałą radość z życia, z podwójnego, symbolicznego i rzeczywistego uczestnictwa w walce (jako widz meczu i jako walczący), w grze, w zabawie, w rytuale. Funkcjonujące tu złożone obramowanie zapewnia uczestnikom poczucie irracjonalnego zbiorowego tryumfu ze zwycięstwa lub zbiorowej klęski z przegranej. Emocje, którymi aż kipi stadion, zarówno na boisku, jak i na trybunach, nadmiar energii, która wylewa się na ulice i tu się wyładowuje, są swoistą stawką święta. Nadmiarem, który domaga się wydatkowania. Zdaniem Georges'a Bataille'a i według jego przewrotnej ekonomii święto wiąże się z odrzuceniem użyteczności, z koniecznym marnotrawstwem. Wszak „wszelki system dysponujący pewną ilością energii musi ją wydatkować", to jest roztrwonić, zmarnować.

Mecz byłby więc – jak większość widowisk kulturowych – rzeczą zbytkowną, przeciwieństwem produktu i towaru, zatratą i ofiarą. Podobnie idea rekreacji, pod której sztandarem długo się przechował. Ale to pozorna nieużyteczność. Wszak na fundamencie meczu został zbudowany cały wielki przemysł stadionowy, liga piłkarska, centra klubowe z ich infrastrukturą, z ich niebagatelnymi przychodami dzielonymi na meczowe, telewizyjne

i komercyjne, czy budzącymi zazdrość wynagrodzeniami piłkarzy. Komercjalizacja sportu wyraża się także w produkcji różnych gadżetów – nie tylko szalików, koszulek z emblematami czy flag klubowych, lecz również – kosmetyków sprzedawanych z logo Barcy. Mimo wszystko jednak entuzjazm tracących czas kibiców poświadcza przynależność meczów do Bataille'owskiej „części przeklętej", nieużytecznej i przeznaczonej na stratę. Bowiem jak większość sportowych widowisk mecz piłkarski – nieważne czy oglądany na żywo, czy też zmediatyzowany – pozwala zawodnikom i widzom zrealizować utopię bezużyteczności, wyrażającą jedno z podstawowych pragnień człowieka, „by wznieść się ponad działalność użyteczną, której nie może uniknąć (żeby prowadzić egzystencję suwerenną)".

Bibliografia

Agier M., *Karnawał i tożsamość: uwagi teoretyczne*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, w: *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wybór, oprac., wstęp W. Dudzik, Warszawa 2011

Bataille G., *Część przeklęta oraz Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jurasz, Warszawa 2002

Bojańczyk J., *Beckham story*, „Rzeczypospolita" 30 III – 1 IV 2013

Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997

Combs J.E., *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, posłowie A. Chałupnik, Warszawa 2011

Cozart Riggio M., *Czas poza czasem? Miejska dialektyka karnawału*, przeł. K. Dylewska, w: *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wybór, oprac., wstęp W. Dudzik, Warszawa 2011

Duda A., *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011

Fromm E., *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, wstęp M. Chałubiński, Poznań 2007

Geertz C., *Głęboka gra: uwagi o walkach kogutów na Bali*, w: C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005

Hobsbawm E., *Masowa produkcja tradycji. Europa, lata 1870-1914*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008

Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967

Lipiec J., *Pożegnania z Olimpią*, Kraków 2007

Moska W., *Semantyka widowiska piłkarskiego*, w: *Futbol w świecie sztuki*, red. J. Ciechowicz, W. Moska, Gdańsk 2012

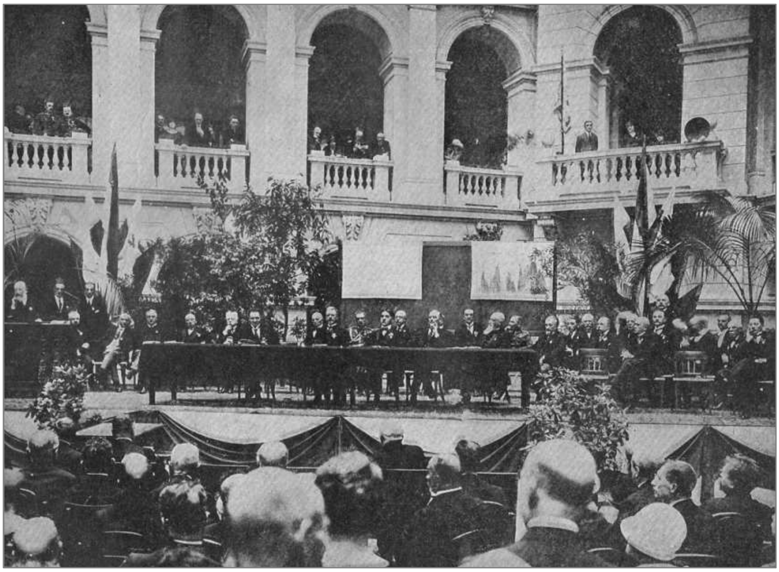
Suarez-Orozco M.M., *Psychoanalityczne studium argentyńskiego futbolu*, w: *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. N. i R. Ginsburg, Poznań 2002

Tomasik T., *Jak wyglądałby Beckham we fryzurze Grzegorza Laty? Przemiany męskości na przykładzie wizerunków bohaterów boisk piłkarskich*, w: *Futbol w świecie sztuki*, red. J. Ciechowicz, W. Moska, Gdańsk 2012

Scena kongresu

Słowniki definiują kongres jako krajowy lub międzynarodowy zjazd przedstawicieli nauki, sztuki, polityki, dyplomacji, zatem ukazują tematyczną wieloodmianowość tego gatunku widowisk kulturowych. Należy on do płodnego pola tradycji wymyślanych w latach 1870-1914. Takie wymyślanie stało się potrzebą wynikającą z rozszerzenia działania państw i społeczeństw, z rozwoju demokracji przedstawicielskiej, skutkującej koniecznością demokratycznych rządów konfrontujących się z ruchami klasowymi, obywatelskimi, nacjonalistycznymi, a jednocześnie wiążących się z rozwojem nauki, która potrzebowała publicznego forum dla prezentacji swych dokonań. W tym okresie należało się zmierzyć z koniecznością wzmocnienia poczucia przynależności ludzi do różnego rodzaju wspólnot, legitymizowania nowych instytucji władzy i wiedzy lub przydania znaczenia istniejącym oraz z koniecznością upowszechnienia wśród „nowych ludzi" wchodzących do polityki i do kultury – systemów wartości i konwencjonalnych sposobów zachowania. Kongres był rytualizacją procesu kształtowania określonych wspólnot, a także konstruowania „ja" ich przedstawicieli. Rozwijał samoświadomość indywidualną i zbiorową, pozwalał zdefiniować własne wzorce, określić możliwości i ograniczenia. Zdobywano tu doświadczenia niejako autoryzując siebie, wprowadzając do życia nowe praktyki i formy kulturowe i odwrotnie, dopasowując do nich rzeczywistość. Kongres był więc polem wymiany doświadczeń i refleksji, ale i tworzył wspólnotę tych doświadczeń i uczuć. Powoływał do życia scenę, na której konfrontowano postawy i przekonania, dowodzono racji przed słuchającą publicznością. Naukowiec stawał się tu rodzajem aktora, który w trakcie rywalizacji musiał przekonać do siebie słuchaczy. Scenę kongresu determinował związek agonu i mimicry, był to bowiem swoisty teatr. Czynnikiem niepozbawionym znaczenia był w tej sytuacji rozwój komunikacji kolejowej, która pozwalała na szybkie zgromadzenie w jednym miejscu większej liczby uczestników.

Wiek XIX zaczyna erę kongresów. Międzynarodowy Kongres Prasy, Międzynarodowy Kongres Kobiet – oba w Chicago w 1891 roku. Oba poważnie relacjonowane przez prasę warszawską. Tematy referatów także były poważne – *O dziennikach jako czynniku cywilizacyjnym, Czy rzeczywiście*





N.N. Taleb notuje w swojej książce: „Od organizatorów konferencji słyszałem, że chcąc przyciągnąć uwagę sali powinienem mówić wyraźnie, z przesadną artykulacją godną prezenterów telewizyjnych, a może nawet zatańczyć na scenie”. To oczywiście przesada, choć wydaje się, że w przeszłości konferencje czy kongresy były bardziej emocjonalne i miały performatywnie i widowiskowo ciekawszy charakter niż obecnie. Na ilustracji – prezydium zjazdu lekarzy w Warszawie w 1925 roku, z liczną widownią na galerii oraz wspólne zdjęcie uczestników kongresu psychoanalitycznego w Weimarze w 1911 roku.

dziennikarstwo jest tak potężnym, jak się wydaje, pojawiały się rozważania o etyce, o relacji prasy do produkcji i handlu. Podobnie w przypadku Kongresu Kobiet, który obudził wielkie zainteresowanie. Wprawdzie początkowo największe powodzenie miała sekcja reformy ubiorów (*Co jest potrzebne, a co niepotrzebne w ubraniu kobiecym, Przeszkody w reformie ubrań*), przy czym „panie, które przywdziały stroje nowego pomysłu musiały stawać na stole, znajdującym się na estradzie, aby być widzianymi przez wszystkie obecne kobiety", ale w miarę trwania kongresu rosła liczba uczestniczek, sięgając 10 000. Wystąpienie *Moralna odpowiedzialność kobiet wobec dziedziczności* stanowiło apel o ich „zrównanie pod każdym względem z mężczyzną". Wyśmiano tekst głoszący, że prawdziwym powołaniem kobiety jest ognisko domowe. „Szósty ostatni dzień kongresu – notuje sprawozdawca – Masy kobiet gniotły się po prostu w salach, pragnąc uczestniczyć przynajmniej w ostatnich posiedzeniach. Załamała się nawet drewniana posadzka przedsionka, w którym tłumy oczekiwały na otwarcie drzwi sali Waszyngtona". Sprawozdawcą był Stefan Barszczewski, relacjonujący te wydarzenia dla „Kuriera Warszawskiego".

Odzwierciedlający się w praktyce i formie kongresu proces wymyślania tradycji – zdaniem Erica Hobsbawma – wyrażał dążenie do tworzenia nowych elit, był próbą środowiskowego lub klasowego odgraniczenia się od mas oraz środkiem identyfikacji wspólnotowej. Kongres stanowił scenę społecznego wydarzenia, na której widać działanie idiomu teatralnego, określającego podłoże publicznego dyskursu symbolicznego. Determinowała go jawna lub ukryta za wątłą ścianką nauki lub problematyki społecznej teatralizacja, wyrażające się w starciach słownych, teatralnym sposobie dowodzenia przed publicznością swoich racji, w nadekspresyjnych gestach i zachowaniach. Powaga zgromadzenia mogła być przerywana zabawą, wywoływaną przez odbiegające od przyjętej normy wypowiedzi bądź działania. Poza nieodzowną fasadą kongresu ukrywał się scenariusz z zaplanowanymi sekwencjami wydarzenia, zwłaszcza początkiem i zakończeniem, z wcześniej obsadzonymi rolami, z zachowaniami przewidywanymi protokołem. Zwykle nie było tu marginesu na nieprzewidziane, zatem dla ewentualnych skandali, które jednak zdarzały się naprawdę, najczęściej wprowadzając w dominujący nurt powagi moment zabawowy, zwłaszcza jeśli był on jednocześnie upokarzający dla części uczestników. Wiadomo przecież z dziejów komedii, że bawimy się i śmiejemy się z tego, kto otrzymuje kopniaki.

Jakkolwiek wszystkie zaprojektowane ceremonie, zrytualizowane gesty, wygłaszane przemówienia – kongres przede wszystkim operuje słowem mówionym – powinny się mieścić w polu zaaranżowanej publicznej sytuacji, zgromadzenie większej liczby nie grzeszących skromnością ludzi nauki

lub polityki stwarzało „łatwopalną” sytuację. Kongres przecież stanowi mieszaninę różnych praktyk ekspozycyjnych uprawianych przez uczestników, jest ceremonialnym spektaklem rozmaitych gier indywidualnych i zbiorowych, celebrowanych gestów podkreślających atmosferę święta nauki czy polityki. Pojawiające się tu momenty ludyczne zwykle rozbijają i rozluźniają atmosferę, bywają przy tym pożywką głównie dla zewnętrznych obserwatorów wydarzenia z medialnymi sprawozdawcami na czele, wyczekującymi porcji czegoś dziwnego, bulwersującego, ciekawego. Takie wypadki miały miejsce na dwóch kongresach, które dzieli trzydzieści lat: na kolejnym Międzynarodowym Kongresie Kobiet w Paryżu (1892), ważnym wydarzeniu w ruchu emancypacyjnym i Międzynarodowym Kongresie Badań Psychicznych w Warszawie (1923). Pierwszy należał do kongresów o społecznym charakterze i kontynuował prace podjęte już wcześniej; drugi rozpoczynał dopiero dzieje badań, którym chciano nadać status naukowych, na razie wszakże zbierał najróżniejsze praktyki, nie wyłączając szarlatanerii. Oba zostały potraktowane w sposób kontrastowy w stosunku do dwóch pierwszych przykładów z Chicago. Było to po części winą sprawozdawców, po części zaś samego toku kongresów. Przy czym uderzająca wydaje się różnica między poważnym tonem i nastawieniem serio widocznym w wydarzeniach amerykańskich, a wciąż salonowym klimatem podobnych przecież wydarzeń europejskich.

Początki życia kongresowego w nowej dziedzinie są niekiedy aktem niezgody na istniejący porządek nauki, a pod jej powierzchnią kryją się rozpoznania możliwości i warunków zdobycia władzy, także za pomocą wiedzy. Nie istnieje jeszcze żaden ceremoniał, dopiero powstaje, niemniej od razu projektowany porządek zostaje umieszczony w wielkim planie społecznym. Jest oczywiste, że tego typu działalność publiczna musi być obciążona ryzykiem dysonansów i konfliktów oraz ryzykiem niezręczności, wręcz niezdarności, mogących budzić śmiech i dyskredytować przedsięwzięcie. O Kongresie Kobiet tak pisze w swym egzaltowanym stylu Gabriela Zapolska: „kongres ten nie był śmiesznym zbiorem wojujących przeciw mężczyznom kobiet, nie! Kongres ten był reakcją i buntem przeciw uciskowi całej ludzkości (…) Kobiety walczyły tu jako ludzie”. Z kolei kongres badań metapsychicznych dążył do usytuowania człowieka w centrum duchowego świata, przy czym do wystąpień „wdzierały się niepostrzeżenie duchy zmarłych, kilka referatów ujawniało zainteresowania autorów mistycyzmem i teozofią”. W każdym kongresie działają obrzędy aprobaty i dezaprobaty, intronizacji i degradacji, każdy wykorzystuje istniejące już świeckie rytuały, każdy – w mniejszym lub większym stopniu – poruszany jest sprężyną inżynierii społecznej i manipulacji, „okresowo przeistaczającej to, co obligatoryjne,

w to, co pożądane" (Victor Turner). „Normy i wartości z jednej strony zostają nasycone emocjami, podczas gdy z drugiej »wulgarne«, podstawowe emocje ulegają uwznioślenia w kontekście z wartościami społecznymi".

Oba kongresy wychodziły z założenia równości – nauk i grup społecznych, oba odwoływały się do sumień reprezentantów systemu władzy lub systemu nauki, przemawiały bowiem w imieniu odrzuconych i wykluczonych. Oba stanowiły jeden wielki obrzęd pozwalający na zdefiniowanie sytuacji, w jakiej znaleźli się przedstawiciele nauk psychicznych, a także walczące o swe prawa kobiety, w obu chodziło o wzmocnienie zbiorowych uczuć i idei utrzymujących jedność wyznawców proponowanego porządku. „Rytuał nie tylko nadaje strukturę naszym percepcjom – zauważa David Kertzer i proponuje naszemu doświadczeniu określone interpretacje, ale czyni to w takiej scenerii, która sprawia, że te percepcje i interpretacje są szczególnie zniewalające".

I przestrzeń, i sceneria obu kongresów znacznie różniły się od siebie. Kongres Kobiet odbywał się w sali długiej i wąskiej. Przez brudne szyby wielkich okien wpadało niepewne światło. „Mury szare, smutne więzienne, przecięte filarami o czarniejszych, świecących kantach. Na głównej ścianie, pod którą się mieści trybuna, spłowiała tarcza z herbem Paryża i dwie chorągwie smutne (…). Pod trybuną stół, zielonym suknem pokryty, ciemną kładzie plamę. Reszta sali zajęta przez niezliczoną ilość ławek, na niej tłum kobiet i mężczyzn. Pomiędzy tłumem kręcą się »komisarze«, kobiety ciemno ubrane, z białymi kokardkami na lewym ramieniu". Cała sceneria odpowiadała kobiecemu poczuciu bezradności i uwięzienia, zatrzaśnięcia w domach, w schroniskach dla ciężarnych, pozbawionych prawa dochodzenia ojcostwa, w nędznie płatnej pracy ponad siły, w fachu prostytutki. Z kolei Kongres Warszawski w szacownej sali uniwersytetu zgromadził naukowców z wielu krajów, także spoza Europy, przedstawicieli rządu, dziennikarzy, co odzwierciedlało wielkie zainteresowanie, jakie budził. Otwierał go rektor Uniwersytetu Warszawskiego, „który podkreślił, że aczkolwiek badania psychiczne są do tej pory okryte mgłą tajemniczości, to jeżeli nadal stosowana przy nich będzie metoda naukowa i eksperymentacyjna, to niebawem już wiele z dotychczasowych tajemnic zostanie wyjaśnionych".

Widzimy zatem dwa odmienne spektakle; pierwszy to spektakl buntu i nieśmiałej nadziei, drugi pełen jest przekonania o mocy nauki. W obu na scenę występuje czynnik domagający się społecznego lub naukowego uznania i prawa do istnienia. Oba tworzyły przedstawienia manipulujące żywymi symbolami, które eksponowały biegun emocjonalny obok poznawczego. Główną postacią w relacji Zapolskiej była Maria Szeliga, założycielka Union Universelle des Femmes, reprezentująca (zdaniem sprawozdającej) gorącą wiarę w słuszność sprawy kobiecej. Obok niej autorka wielu artykułów,

Potonnie Pierre, założycielka Fédération Nationale de France, która połączyła 18 francuskich organizacji kobiecych oraz Maria Deraismes, inicjatorka walki o prawa kobiet we Francji i założycielka razem z Leonem Richterem L'Association pour le Droit des Femmes. Zapolska nie bez powodu opisuje kreacje pań, podkreśla kobiecy wdzięk wielu uczestniczek, które „ubrane przeważnie jasno, silą się na zachowanie jak najwięcej kobiecości pod dużymi, florenckimi kapeluszami, w których kołyszą się kwiaty…" To są prawdziwe kobiety, nawet damy, biorące udział w walce, przeciwniczki męskich praw patriarchalnej kultury.

Zapolska jednak była przewrotnym sprawozdawcą. Pełna wzniosłych słów i empatii w prasie, w listach prywatnych inaczej traktowała kongres. „Skandal nad skandale! – pisała do Stefana Laurysiewicza – (…) trzy dni konałam ze śmiechu. Doszło do tego, że Renée Marcil rwała się bić jednego mężczyznę, który wlazł na estradę i wymyślał całej sali od podłych. Złapali Renée Marcil i trzymają. Ona piszczy, wrzeszczy i rozdaje kułaki na prawo i lewo. Szeliga dostała w zęby. (…) Ja – w siódmym niebie! Na sali ze 3000 osób wrzeszczy, śmieje się, ryczy. Panna Popelin (adwokat – o Jezu! Szpilki sprawy bym jej nie dała) prezyduje, ale nikt jej nie słucha. Powiadam ci, heca. Baby się kłócą, piszczą, docinają sobie, mężczyźni kpią i coraz to jeden włazi na estradę i sieje niezgodę". Skandal nastąpił, gdy podniesiony został projekt uchwały o dochodzenie ojcostwa, przy czym protestujących mężczyzn, którzy wdarli się na estradę, wsparła właśnie Renée Marcil, redaktorka pisma literacko-politycznego „L'Esprit de la Femme". „Była to ohydna i głupia szopka – pisze lekceważąco Zapolska, w istocie stając po silniejszej, męskiej stronie – Szeliga nosem ryła i docinała mężczyznom (…). Ja literalnie wiłam się ze śmiechu. Wszyscy mężczyźni ze śmiechu konali, rysowali karykatury bab na estradzie siedzących".

Notatki Zapolskiej wskazują na niezłą zabawę, zresztą publicznie przez nią ukrywaną. W tym kontekście tekst jej oficjalnego artykułu wydaje się po prostu manipulacją. Ale w zestawieniu jej doniesień z nieoficjalnym stylem listu, śmiech wydaje się reakcją obronną na mdłą podniosłość napisanego przez nią sprawozdania. List włącza ją przy tym w świat towarzyskości, w którym cały kongres wydaje się nieporozumieniem i skandalem. Pisze o nim w korespondencji tonem lekkim, flirtującym, kokieteryjnym i poufnym, de facto odbierając mu znaczenie. Tymczasem wysunął on szereg istotnych postulatów, które zainteresowały prawdziwego społecznika, jakim był Kazimierz Kelles Krauz. Dążył do skrócenia czasu pracy kobiet w przedsiębiorstwach i ustalenia dla nich płacy minimalnej, proponował ochronę ciężarnych, zapewnienie matkom opieki nad dziećmi, zakaz pracy dla dzieci, nie mówiąc o prawach wyborczych dla kobiet zarówno na poziomie samorządowym, jak i parlamentarnym. Z tego złożonego pakietu postula-

tów niewiele przedostaje się do korespondencji Zapolskiej, jest po prostu plotkarska. Nie poświęca chwili namysłu nawet nad podstawowym podwójnym uwikłaniem kobiety w rodzinę i pracę. Poważny kongresowy teatr „przycina" do atmosfery, wyglądu, strojów, informacji o zasługach kolejnych bohaterek, z drobnymi wtrąceniami referującymi niektóre elementy programu.

Odmiennie przedstawiał się teatr Kongresu Warszawskiego, który wydaje się znacznie gorszy od merytorycznego przecież Kongresu Kobiet. Tu bowiem wystąpienia przedstawiały dwuznaczne eksperymenty znanego medium, Jana Guzika, próby kryptograficzne Stefana Ossowieckiego, prace plastyczne Mariana Grużewskiego powstałe w głębokim transie medialnym, w którym rękę malarza miały prowadzić postacie z zaświatów. Zabawa i gra w spirytyzm i zjawiska metapsychiczne ekscytowała przede wszystkim publiczność elitarną, należącą do towarzyskich kręgów salonu warszawskiego. Tam się zrodziły te eksperymenty i stamtąd wyszły na estradę kongresu, licząc na naukową akceptację, na to, że wyrastający z zabawy i gry rytuał towarzyski będzie można podnieść do rangi nauki. Ale kongres wzbudził opory środowiska i został wyśmiany przez sprawozdawców prasowych którzy występując w imieniu nauki i jednocześnie racjonalnego myślenia, otwarcie go zniszczyli jako „horror ignorancji", „straszną miszkulancję" (Tadeusz Dołęga-Mostowicz). „Słuchacze wychodzą z głowami naładowanymi pod ciśnieniem pięciuset atmosfer ekstraktem z bzdury". „Oczywisty brak narzędzi adekwatnych do przedmiotu badań skazał naukowców na przekroczenie granic nauki i ostateczne fiasko". „Wygrał pierwiastek nierozpoznawalności" – brzmi współczesny komentarz. Ale i tu zabawa została włączona w społeczny system wartości jako szpilka przekłuwająca balon sensacji lub ignorancji.

Pasjonujący ludzi międzywojnia spirytyzm i zjawiska paranormalne zyskały na kongresie znamię – nie tyle poważnej nauki, ile działań sensacyjnych i ludycznych. Pokazy metapsychiczne należały przecież do kultury popularnej tego czasu, do czynności nieoficjalnych, miały status wiedzy nieusankcjonowanej, i niesprawdzalnej, w jakimś sensie alternatywnej. Jednak mimo iż kongres został wyśmiany, spowodował swoistą rytualizację zaprezentowanych doświadczeń i uprawianych w towarzystwie obrzędów, wzbogaconych o tajemnicę, obecność nieznanych, transcendentnych sił, które ekscytowały salony, usiłujące tą ekscytacją zarazić scenę kongresu. Tam właśnie ukonstytuowała się wspólnota tych, którzy wierzyli i wiedzieli, wspólnota paradoksalnie usankcjonowana także przez zabawę, traktowaną z całą powagą i ta wspólnota zderzyła się na kongresowej sali ze sceptyczną widownią naukowców i komentatorów prasowych. Rezultat w istocie był remisowy, bowiem obie strony i tak zostały przy swoim.

Bibliografia

Barszczewski S., *World's Fair. Luźne notatki z wystawy*, „Kurier Warszawski" 1891, nr 163

Combs J.E., *Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, posłowie A. Chałupnik, Warszawa 2011

Hobsbawm E., *Masowa produkcja tradycji. Europa 1870-1914*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008

Kertzer D.L., *Rytuał, polityka, władza*, przeł. Z. Simbierowicz, Warszawa 2010

Mitchell T., *Na wystawie świata*, przeł. E. Klekot, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, wstęp I. Kurz, Warszawa 2012

Sołowianiuk P., *Jasnowidz w salonie czyli spirytyzm i paranormalność w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2014

Zapolska G., *Listy*, t. 1, zebrała S. Linowska, Warszawa 1970

Zapolska G., *Publicystyka*, część 2, oprac. J. Czachowak i E. Korzeniewska, Wrocław 1959



Skandal jako gra, rytuał i widowisko

Początkowo termin ‘skandal’ występował w kontekście religijnym – skandalami były herezje i schizmy lub moralne zaniedbanie. Z czasem pojęcie i zjawisko związało się z oszczerczymi działaniami i okolicznościami przynoszącymi wielki wstyd, urągającymi poczuciu moralności i przyzwoitości. Naruszone zasady moralne nie musiały już mieć religijnego charakteru i odnosiły się do przyjętych norm zachowań. Dla Johna B. Thompsona skandal łączy się jednak nie tylko z naruszeniem wartości, norm, zasad moralnych, lecz zawiera także element tajemnicy lub zatajenia, który zostaje ujawniony. Wówczas nie tylko akt naruszenia budzi publiczne potępienie, mogące zniszczyć reputację winnych, ale dochodzi jeszcze jedno poważne przekroczenie: publiczne kłamstwo. Kiedy ono zostanie ukazane, skandal przekracza próg dezaprobaty, zmierza ku klęsce osób w niego uwikłanych.

Skandale dotyczą więc „wystarczająco poważnych naruszeń norm, by wzbudzić dezaprobatę innych, ale ustępują najbardziej ohydnym zbrodniom”. Oczywiście norma musi zawierać istotną siłę moralną i zobowiązywać jednostki do jej przestrzegania. Złamanie tego nakazu prowadzi do „naruszenia pierwszego rzędu”. Natomiast „naruszenie drugiego rzędu” pojawia się wtedy, gdy uwaga opinii publicznej przenosi się na działania mające ukryć pierwotną winę. I właśnie to drugie naruszenie jest ważne dla „społecznej dynamiki skandalu”, bowiem publiczne kłamstwo służy zatuszowaniu popełnionego wykroczenia lub ominięciu prawa. Skandale „określa się jako dramaty polegające na zatajeniu i ujawnieniu”, a reakcje innych stanowią role performatywne, wykorzystujące formy „obelżywego dyskursu”.

Mianem skandalu określa się zatem wydarzenia szokujące i poruszające opinię publiczną, stające się świadomym przeżyciem zbiorowości. Są uzależnione od rodzaju pola, na którym występują, np. pola polityki, kształtowanego przez działania i interakcje instytucji państwowych czy pola sztuki, determinowanego przez panujące konwencje. **Skandale teatralne** zlokalizowane są generalnie w polu teatru, choć przecież – podobnie jak skandale z pola polityki – mogą być przenoszone na inne obszary, np. religijne. Skandal określa i jest zwrotnie określany nie tylko przez terytorium, na którym występuje, lecz także przez rodzaj materii, która go bezpośrednio wywołuje



Fontanna Marcela Duchampa pokazana na wystawie w 1917 roku jako praca Richarda Mutta stała się symbolem skandalu. Duchamp dokonał rewolucji w sztuce, unicestwiając dzieło jako twór oryginalny i wyjątkowy (pisuar to przecież produkcja seryjna) i kwestionując tzw. przyjemność estetyczną. Teraz miał się liczyć wybór zrobiony przez artystę i jego kwalifikacja przedmiotu jako artefaktu. Dzięki temu Duchamp dokonywał przewartościowania produkcji fabrycznej. Jego śladem podążył Andy Warhol; wystawiając puszkę zupy skondensowanej Campbella uruchamiał refleksję nad związkiem przemysłu ze sztuką.

(np. skandal wokół kłamstwa polityka, obrazu czy instalacji, wokół filmu) oraz osoba skandalisty.

Skandale polityczne zazwyczaj prezentują się jako gra prowadzona na granicy wolności. Łączy ona – według typologii Rogera Caillois – agon i alea. W tym pierwszym idzie o starcie dwóch przeciwników w warunkach sztucznej równości, w drugiej – o obliczenie podejmowanego ryzyka, zatem o hazard. W istocie jednak dołączyć by tu należało trzeci typ gier wskazanych przez Caillois – illinx, który wprowadza oszołomienie, swoisty zawrót głowy rozmaicie zresztą motywowany. W każdym razie skandal to widowisko i gra, która w polityce może dążyć do ukrycia jakiegoś elementu wydarzenia (np. okoliczności, przedmiotu skandalu lub jednostek w niego zaangażowanych) i zwykle kończy się debatą dotyczącą działań mogących zapobiec mu w przyszłości – po czym wszystko wraca do poprzedniego stanu. Podobnie przedstawia się sprawa skandalu teatralnego. I tu na pierwsze miejsce wysuwa się czynnik gry i tu skandal zamyka publiczna dyskusja, która niczego nie zmienia. Tak było w przypadku skandalu wywołanego przez Joannę Szczepkowską w Teatrze Dramatycznym na spektaklu Krystiana Lupy (2010), który sprowokował dyskusję dotyczącą modelu teatru czy skandalu z udziałem nieobecnej (i o tę nieobecność chodziło) Grażyny Szapołowskiej na przedstawieniu w Teatrze Narodowym (2011), który owocował debatą o miejscu teatru artystycznego w świecie kultury popularnej i komercyjnej. Problem w tym, że skandal posiada własne życie, uwikłane w niezależną, ograniczoną w miejscu i czasie grę o anarchicznym charakterze, destabilizującą – na moment – sytuację w polityce czy sztuce.

Prócz skandali tego typu istnieją jeszcze inne jego odmiany. Pierwsza jest czysto artystyczna, a w teatrze wprowadza w sposób widowiskowy jawną zmianę w sztuce, podważając dotychczasowy porządek dzieła i proponując nowy. Taki skandal opiera swój byt na poruszającym opinię publiczną, wyobraźnię artystów i krytyków akcie gry. Odnajdziemy go na historycznej premierze dramatu Wiktora Hugo *Hernani*, w 1830 roku w Komedii Francuskiej, ale też na premierze najsłynniejszego baletu czasów nowoczesnych, jakim było *Święto wiosny* Strawińskiego w choreografii Niżyńskiego w 1913 roku w paryskim teatrze Chatelet. Druga odmiana skandalu ma jedynie pozór **skandalu artystycznego**, w istocie jest **skandalem cenzorskim** i dotyczy spektakli piętnowanych lub odwoływanych ze względu na uczucia religijne, moralne lub z powodów politycznych, jak było w przypadku *Dziadów* Kazimierza Dejmka w 1968 roku. Skandal cenzorski na jednym swym biegunie może być skandalem utajonym, wyrażającym się w szybkim, ostrym cięciu, które potem żyje w plotce. Natomiast na biegunie przeciwnym może okazać się „widowiskiem w ruchu", najczęściej rozwijającym się w nieoczekiwanym kierunku i mającym nieprzewidziane skutki. Do akcji włącza się

tutaj zwykle instytucja spoza teatru – polityczna, społeczna, religijna, która okazuje się przeciwnikiem w prowadzonej przez teatr grze o wolność artystycznej wypowiedzi. Tak stało się w ostatnim cenzorskim skandalu wokół spektaklu Rodrigo Garcii *Golgota picnic,* przeciw któremu wystąpiły środowiska kościelne i prawicowe, dokonując jawnej manipulacji z wykorzystaniem mediów.

Przedstawienie, w Polsce wszak jeszcze nie pokazywane, od razu zostało uznane za obrazoburcze i bluźniercze oraz skonsolidowało przeciw sobie arcybiskupstwo, radnych miejskich, posłów PIS, klub obywatelski, organizacje religijne i patriotyczny związek Wierni Polsce, zdystansował się od niego prezydent miasta, mówiąc, że nie powinno się znaleźć w programie festiwalu (!). Etap walki na pisma – z jednej strony ulotki rozdawane podczas procesji Bożego Ciała, z drugiej listy protestacyjne – okazał się tylko wstępem do prawdziwej batalii. Zagrożenie zamieszkami na dużą skalę skłoniło dyrekcję festiwalu Malta do odwołania przedstawienia. Rezultat jednak zaprzeczył początkowemu tryumfowi sił chrześcijańsko-prawicowych: tekst sztuki bowiem powędrował w Polskę. Czytano go w teatrach i pokazywano zapis spektaklu, wydrukowała go „Gazeta Wyborcza".

Dwustronne wyrazy dezaprobaty dzięki mediom nabrały rozgłosu, sprawa cenzury kościelno-prawicowej stała się kwestią publiczną; stawką była tu reputacja całego festiwalu oraz – generalnie – polskich widzów teatralnych, a skandal z polityczno-religijno-teatralnego stał się **skandalem medialnym**. Zresztą każdy rodzaj skandalu zamienia się obecnie w skandal medialny. Wprawdzie takie skandale znane były już w XIX wieku i właśnie wtedy stały się cechą życia społecznego i politycznego, zyskując status rozpoznawalnego gatunku, ale obecnie ich skala znacznie się powiększyła. Największym politycznym skandalem XIX wieku była francuska afera Dreyfusa, niesłusznie oskarżonego o szpiegostwo na rzecz Niemiec, która podzieliła społeczeństwo i niemal nie doprowadziła do obalenia Republiki. Największym skandalem XX wieku była afera Watergate, która wskutek nieskutecznych prób zatarcia śladów podsłuchu opłacanego z lewych pieniędzy oraz nieudolnych publicznych kłamstw w wykonaniu prezydenta, spowodowała odejście Nixona z urzędu.

Podstawowym obramowaniem każdego skandalu jest gra, zaczynająca się od wykorzystania sytuacji. Musi być co najmniej dwóch graczy lub dwa zbiory graczy – w rzeczywistości liberalnego kapitalizmu są to najczęściej środowiska prawicowe contra środowiska liberalne. Stroną może być także państwo, instytucja kościelna, teatr – w danym wypadku festiwal. Każdy gracz ma do wyboru pewną liczbę możliwych strategii, a wynik starcia jest zdeterminowany przez ich kombinacje i konfrontację tych kombinacji. W danym wypadku skala zagrożenia wydawała się niemała, co owocowało

decyzją zdjęcia spektaklu przez festiwal. Ponieważ układ gier zwykle bywa prosty, zatem każdemu wynikowi odpowiada zestaw wypłat dla graczy, te wypłaty określają wartość gry. Problem w tym, by nigdy nie stawiać na szalę wszystkiego, jedynie część kapitału. Bowiem wg wzoru Kelly'ego tylko pewna część posiadanej kwoty powinna zostać wykorzystana, by z jednej strony maksymalizować zysk, z drugiej zaś minimalizować straty. Tymczasem środowiska kościelne i prawicowe postawiły na szalę cały swój kapitał w nadziei, że wypłata okaże się satysfakcjonująca. Ale – jak mówią matematycy – oczekiwana wygrana ma zwykle ujemną wartość. Jedną z części tego złożonego kapitału były protesty – zarówno zapowiadane, jak i organizowane w różnych miejscach (np. podczas publicznej debaty na Placu Wolności w Poznaniu), stanowiące widowiska same w sobie i w tej postaci wchodzące w skład hybrydycznego skandalu **polityczno-religijnego**, nie mającego już nic wspólnego ze sztuką, natomiast grawitującego w stronę podwójnej gry, innej dla osób i środowisk w nią zaangażowanych z powodów ideologicznych lub politycznych, innej dla traktujących wydarzenie w kategoriach artystycznych. Taki dwoisty charakter miało widowisko przed warszawskim teatrem Krzysztofa Warlikowskiego, który pierwszy udostępnił swą scenę dla tekstu przeczytanego przez aktorów zespołu.

Teren teatru jest ogrodzony. W środku znajduje się wolna przestrzeń (rodzaj klepiska) dla autokarów czy samochodów. Po prawej sala teatralna, przy bramie budynek administracji, naprzeciw niego – kawiarnia pod drzewami. Przy budynku administracji brama dla pojazdów i furtka, przez którą wpuszczano na spektakl osoby zapisane na specjalnej liście. Stała tu ochrona, sprawdzająca wchodzących. Przed furtką i bramą – tłum, coraz gęstszy, trudno policzyć ludzi. Stoją pod sztandarami, odmawiają głośno modlitwy za „czarne dusze" tych, którzy chcą zobaczyć bluźnierczy spektakl, śpiewają pieśni – kościelne i patriotyczne. Panuje atmosfera histerii. Ludziom siedzącym we wjeżdżającym do środka autokarze robi się zdjęcia zza szyb; tych, którzy przebijają się przez tłum – szarpie się i zatrzymuje. Oglądamy „publiczny teatr bezpośredni" – według kategoryzacji Richarda Schechnera, przedstawienie wyrażające niezgodę i bunt przeciwko oficjalnej decyzji. Intensywna pobożność tłumu nie dopuszcza wątpliwości, że to przede wszystkim pikieta religijna, jednocześnie pełniąca funkcję polityczną. Religijna materia nadaje pikiecie charakter sakralny, czegoś na kształt świętego protestu. Tłum jest ściśnięty w ograniczonych ramach przestrzennych i czasowych – te drugie jednak dają się poszerzyć i w rezultacie pikieta trwa do końca spektaklu. Pobożność tłumu została zrytualizowana w sposób przerysowany, wszak niejako wystawiono ją na pokaz, włączając ją w typ protestacyjnej akcji ulicznej. Skrajna demonstracja uczuć religijnych była wszak skierowana przeciwko grupie widzów i teatrowi, który zdecydował się na pokaz

tego obcego kulturowo przedstawienia. Bo w grę wchodziła tu również kwestia obcego, który powinien zostać wykluczony z chrześcijańskiej wspólnoty. To nic, że także jest chrześcijaninem, choć z innego kręgu kulturowego i że w sztuce występuje przeciwko formie współczesnego świata. Ale z obcym przecież nie będziemy rozmawiać – nie dziwi więc, że dyskusja po spektaklu zostaje uniemożliwiona przez cuchnący zapach (kwas masłowy?) wprowadzony do środka mimo kontroli.

Znamienne w tej sytuacji jest to, że za pomocą jednego widowiska walczono z innym – i to prawowierne przeciwstawiano bluźnierczemu. Religijny rytuał stał się osnową i zarazem obramowaniem politycznego widowiska dzięki wprowadzeniu rytualnych form zachowania – inicjowanych litanii, modlitw, pieśni. Powstawał rodzaj ciała obrzędowej pikiety, chcącej działać samą prawdą religijnego rytuału, pragnącej przekazać jasny komunikat – apel o odwołanie przedstawienia. Jeśli by istotnie zostało odwołane, byłby to znak „nawrócenia". Najważniejsze jest to, że pokaz obrazoburczego spektaklu Garcii stał się dla protestujących znakiem kryzysowej sytuacji, w jakiej znajduje się społeczeństwo, a nawet państwo. Kontekst politycznych wydarzeń pozostał jednoznaczny – pikieta dołączyła do różnych sygnałów świadczących o tym, że gra idzie o bardzo poważną sprawę – o państwo wyznaniowe.

Improwizowane widowisko przeciw przygotowanemu przedstawieniu, już wcześniej pokazywanemu w różnych krajach Europy, teatr bezpośredni przeciwko teatrowi oficjalnemu i zarazem do wykorzystania przez teatr medialny, który może wywołać reakcję na to, co się dzieje. Powstaje cały „łańcuch odbić", jak pisze Schechner, zarazem cały łańcuch interakcji. Taka jest zresztą konstrukcja współczesnych skandali – jawią się w odbiciach, w interakcjach typu live i w mediach jako zrytualizowana gra polityczna poszerzona o równie zrytualizowane widowisko. Forma nieczysta, ale jakże nośna.

Bibliografia

Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997

Kostaszuk-Romanowska M., *Polski współczesny skandal teatralny – ewolucja gatunku*, w: *Tabu-trend-transgresja*, t. 2. *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, Warszawa 2013

Lachman M., *Atrakcyjność skandalu. Optyka literaturoznawcza*, w: *Tabu-trend-transgresja*, t. 2. *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, Warszawa 2013

Rytuał. Przeszłość i teraźniejszość, pod red. M. Filipiaka i M. Rajewskiego, Lublin 2006

Schechner R., *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000

Straffin Philip D., *Teoria gier*, Warszawa 2001

Thompson J.B., *Skandal polityczny. Władza i jawność w epoce medialnej*, przeł. M. Habura, Warszawa 2010



Spektakl jako widowisko, potocznie zwane teatrem

Encyklopedie i słowniki teatralne zadowalają się definicją pojęcia „teatr”, rzadko jednak zajmują się pojęciem „spektaklu” (przedstawienia), traktując oba synonimicznie. Ta praktyka jest motywowana kulturowo i tak silnie utrwalona, że zapomina się o tym, jak de facto wygląda relacja między teatrem a spektaklem. I nie chodzi o to, że zazwyczaj w spektaklu widzi się dzieło sztuki teatralnej, jedyny w swoim rodzaju produkt teatru, traktowanego jako instytucja wytwórcza, ale o istniejącą między spektaklem a teatrem relację synekdochiczną. Spektakl stanowi synekdochę teatru opartą na zasadzie pars pro toto, co oznacza użycie nazwy części zamiast całości. Natomiast teatr wobec spektaklu jest odwróceniem tej relacji, całością przywoływaną zamiast części, zatem totum pro parte. Taki sens wydaje się mieć zdanie Victora Turnera: „Teatr jest być może najskuteczniejszym albo, jeśli kto chce, najaktywniejszym rodzajem widowiska kulturowego”. Teatr – czyli spektakl. Z drugiej strony rzecz biorąc – tytuł książki Guy Deborda *Społeczeństwo spektaklu* oznacza po prostu obraz tego społeczeństwa kreślony poprzez teatr, wydobywający zasoby i sposoby jego teatralizacji.

Teatrologiczne definicje teatru ujawniają workowatość pojęcia, jego wieloznaczność i wieloaspektowość. Najczęściej wśród szeregu znaczeń na pierwszym miejscu pojawia się teatr jako autonomiczny, szczególny rodzaj sztuki widowiskowej, polegającej na tworzeniu umownej rzeczywistości przed publicznością, która przybywa w celu jej obejrzenia. Rzeczywistość ta powstaje dzięki działaniom aktorów; symboliczny czas i przestrzeń separują ją od zwykłej w danej kulturze codziennej aktywności i wyciskają na scenicznych działaniach szczególne piętno nawet wtedy, gdy naśladują codzienność. Mają one bowiem charakter artyficjalnej gry znajdującej się w centrum spektaklu, toczącej się według pewnych reguł, które wymagają wcielania się aktorów w role przewidziane przez scenariusz (dramat). Podstawowe typy teatru, w znaczeniu typów widowisk o charakterze *live*, zatem oparte na medium ciała wykonawcy, zwracającego się do ciała odbiorcy, typy wyodrębnione ze względu na dominantę artystyczną i wykonawczą, stanowią: teatr dramatyczny, teatr operowy, teatr baletowy, współcześnie też teatr tańca, teatr pantomimy, teatr lalek, teatr cieni, teatr



Widzowie teatralni przed wejściem na salę opery paryskiej. W XIX wieku był to wielkoświatowy performans, w którym oglądający i oglądani zamieniali się rolami, a zarazem widowisko dla wykluczonych z tego świata, powtarzalna złożona „akcja" o towarzyskim charakterze, ceremoniał „podtrzymujący" związki oraz pokaz indywidualnego znaczenia przedstawicieli high life'u. Wspaniały wystrój opery Garniera podnosił rangę wydarzenia, korespondując (zwłaszcza) ze strojami dam.

plastyczny. Obok nich pojawiają się typy wskazujące na fundamentalny związek z medium elektronicznym: teatr radiowy, teatr telewizyjny, teatr Internetu.

Drugie ze znaczeń pojęcia teatr to najczęściej budynek, specjalnie zbudowany lub przystosowany do wystawiania spektakli. Jego centrum stanowi przestrzeń widowiskowa (sala) podzielona na przestrzeń sceny wraz z kulisami, więc zapleczem technicznym, pracowniami i częścią administracyjną oraz przestrzeń widowni (wraz z foyer, szatniami, bufetem, palarnią, hallem, kasą). Była to swoista rezydencja dla medium z teatru. Jej idea pochodzi z drugiej połowy XVI wieku, kiedy to adaptowano na potrzeby teatralne pierwsze sale, a potem zaczęto wznosić osobne budynki teatralne (w 1560 roku Bartolomeo Neroni postawił teatr w Sienie, w wielkim hallu z tyłu Pałacu Senatu, w 1580 roku Andrea Palladio wzniósł wolnostojący Teatro Olimpico w Vicenzy, po jego śmierci ukończony przez Vincenzo Scamozziego w roku 1584). Wieki XVII i XVIII rozprzestrzenią w całej Europie ideę specjalnych budynków teatralnych, od wieku XVIII silnie związanych z miastami, traktowanych jako gmachy je zdobiące i podnoszące rangę miasta jako siedziby instytucji wyższej użyteczności publicznej.

Kolejne znaczenie akcentuje istnienie pod nazwą ‘teatr’ całego zespołu realizatorów widowisk. To po pierwsze zespół artystyczny, po drugie techniczny, po trzecie – administracyjny. Jego skład będzie się zmieniał w trakcie dziejów kultury i samego teatru. A jego istnienie decyduje o sposobie organizacji całego organizmu produkcyjnego (przedsiębiorstwa, firmy), zatem o typie instytucjonalizacji, która może być państwowa, miejska, prywatna, może być spółką aktorską (zrzeszeniem, działówką) i która zajmuje się przygotowywaniem i eksploatacją przedstawień. Wreszcie ostatnie znaczenie pojęcia będzie się wiązać z dorobkiem teatralno-dramatycznym narodu, epoki, autora. Stąd częste tytuły publikacji typu Teatr Bogusławskiego (obejmuje fragment dziejów sceny polskiej) czy Teatr Durrenmatta (jest synonimem dramatów tego autora).

Jedynie w swym pierwszym znaczeniu teatr mógłby zostać potraktowany wymiennie ze spektaklem (przedstawieniem) jako gatunkiem widowiskowym. I chociaż synekdocha totum pro parte stawia pewien opór, tradycja wymiennego używania teatru/spektaklu jest tak silna, że trzeba uznać to podwójne pojęcie gatunkowe w świecie widowisk. Jego sens ulega jednak modyfikacji wskutek przesunięcia z estetyki do antropologii. Problem bowiem w tym, że teatrologia ujmuje teatr przede wszystkim w kontekście estetyki, a więc wyodrębnionej dziedziny refleksji nad dziełem sztuki, nie zaś w kontekście kultury, zatem jako rodzaj wydarzenia.

Tymczasem „Turnerowskie spojrzenie” oddala spektakl od estetyki, łączy z codziennością, nadaje mu rangę modelu kulturowego opartego na

dramacie scenicznym, związanym przecież inwersyjnie (według koncepcji Turnera-Schechnera) z dramatem społecznym. Dramat sceniczny, także w swej wersji postdramatycznej, stanowiący uporządkowany według zasad znamiennych dla różnych epok i kultur scenariusz spektaklu, projektuje nie tylko teatralne symulakra ludzkich działań i zachowań odbywających się zgodnie z istniejącymi regułami kulturowymi, ale także obdarza je dodatkowymi znaczeniami, wyzwalającymi refleksywność widowni, skłaniającymi ją do aktu interpretacji. Widowisko teatralne byłoby więc – jak chce Turner – formą społecznego metakomentarza kulturowego, a „metakomentarz to nie tylko odczytanie doświadczeń społecznych, lecz powtórne ich przeżycie w interpretacyjnym odtworzeniu", to ujawnienie konfliktów, trudności, problemów, ich analiza i zrozumienie ich natury. Ale także – jak pisze Jean Duvignaud – to specyficzny konstrukt bohatera teatralnego, który dla widzów jest „matrycą całościowego doświadczenia, jakiego życie rzeczywiste nie pozwala nigdy przeżyć".

Kontekst kulturowy jest kluczowy dla tak traktowanego spektaklu teatralnego. Determinuje bowiem wszystko, poczynając od czasu i miejsca przedstawienia, konwencji jego początku i zakończenia, przez ceremoniał stanowiący otoczkę spektaklu, określający sytuację i naturę wykonawców scenicznej akcji i kulturowy typ oraz status jej odbiorców (właściciel, voyeur, uczestnik, miłośnik/fan, obserwator, konsument, gap), po samą akcję, w której działający steruje swoim działaniem, symbolicznym a nie rzeczywistym, prowadząc je w określonym kierunku i wyzwalając na widowni potrzebę jego interpretacji. Jest ona konieczna dla zrozumienia przez widza własnej egzystencji, dla odkrycia znaczenia jej scenicznego obrazu, którym współrządzi estetyka. Oczywiście nowoczesny odbiorca teatralny jest w luksusowej sytuacji: ma po swej stronie wybór – może przyjść/nie przyjść do teatru, a płacąc za wstęp stawia się poniekąd w sytuacji posiadacza określonego spektaklu. Starożytność mu tego wyboru nie oferowała, choć zarazem wyróżniała go miejscem na widowni. Scena dworska spętała go potrójnie: jako obowiązkowego uczestnika w rozrywce władcy, jako wykonawcę w codziennym uteatralizowanym dworskim ceremoniale i w dworskim dramacie scenicznym (jakim była np. angielska maska czy francuski balet dworski Ludwika XIV). Wówczas „bycie osobą publiczną stanowiło (…) dzieło sztuki, wymagające wyszukanego stylu w ubiorze, zachowaniach i uczynkach" nie tylko od władcy, również od jego dworu oraz tworzyło z osoby panującego odrębne widowisko kulturowe. Wspaniałych przykładów dostarcza tu zarówno królowa Elżbieta, jak Ludwik XIV.

Rama gatunku widowiskowego zwanego spektaklem teatralnym jest pojemna, a jej zawartość zmienna, przekształcana w poszczególnych gatunkach dramatu scenicznego/spektaklu teatralnego. Podwójny zapis jest tu

koniecznością, ponieważ związek między różnymi postaciami dramatu-scenariusza a przedstawieniem jest tak silny, że teksty pojawiające się w tej roli uznaje się za nie nadające się do czytania, jako że są pozbawione literackiej postaci. Projekt semantycznej zawartości gatunkowej ramy może odsyłać do święta religijnego (misterium, moralitet, mirakl, jasełka), do karnawału (Fastnachtspiel, stara farsa przedmieszczańska), do święta dworskiego (balet królewski, opera koronacyjna, maska), do jarmarku (le dit, crie, parada), do zabawy złączonej z grą (farsa mieszczańska, commedia dell'arte, kabaret, rewia), do kulturowego rytuału ale też zabawy i gry (melodramat, pantomima, drama oblężnicza, dramat sądowy, szopka, żywy obraz). Niektóre z tych gatunków pojawią się w w miarę czystej postaci, inne będą stanowić hybrydy.

Pomijając w tej chwili kwestię pochodzenia teatru i najróżniejszych parateatralnych i preteatralnych zjawisk, trzeba powiedzieć, że teatr/spektakl zachował w swej pamięci gatunkowej ślad sytuacji rytualnej, więc wydarzenia o charakterze liminalnym, spoza życia codziennego, wykorzystującego najróżniejsze formy symboliczne, z czasem ulegające transformacji, rozbudowujące lub ograniczające element ceremonialny i estetyczny. Z tego czasu pochodzi też zasadniczy czynnik decydujący o charakterze spektaklu teatralnego jako widowiska kulturowego – działanie poprzez ciało, które jest przekaźnikiem i nośnikiem sensu dzieła. Ciało jako medium powoduje, że dla zaistnienia widowiska teatralnego konieczna jest obecność widzów (dlatego theatron znaczy widownia), że akt komunikacyjny ma postać widzialną, co na pierwszym miejscu stawia wzrok odbiorcy, że jest to widowisko o charakterze sytuacyjnym, determinowane przez czynnik lokalny i aktualny – dzięki temu „tu i teraz" stanowi tradycyjną, klasyczną determinantę spektaklu teatralnego, która ulegnie częściowej modyfikacji dopiero w XX i XXI wieku dzięki nowym mediom. Tradycyjna funkcja komunikacyjna, jaka wciąż stanowi podstawę teatru, wiąże się z żywym słowem/śpiewem oraz żywym ruchem/tańcem, wspomagana przez znamienne dla epoki i kultury środki techniczne. Teatr staje się tu przede wszystkim czasoprzestrzenią przedstawień i nie musi wcale być budynkiem. Różne typy tej czasoprzestrzeni nadają odmienny charakter widowiskom, zależąc przede wszystkim od miejsca gry. Scena estradowa, arenowa, en rond, scena włoska, uliczna dyktują inne rozwiązania występu i odbioru.

Wieloaspektowość spektaklu jako jednego z istotnych gatunków widowiska kulturowego zwłaszcza w kulturze Zachodu sprawia, że dla jego osadzenia w kulturze są pomocne najróżniejsze dyscypliny badawcze – zarówno antropologia, jak estetyka, zarówno socjologia, jak historia sztuki, właściwie cała rozległa sfera humanistyki, nie wykluczająca ani prawa, ani medycyny. Teatr bowiem zawsze szukał inspiracji w bardzo wielu dziedzi-

nach rzeczywistości, również w ten sposób potwierdzając swój z nią związek, i związek z innymi widowiskami, nie z literaturą. Znamienne, że przez stulecia wymykał się spod jej kurateli, zrównywany z chaotyczną rzeczywistością. Znamienne jest jednak również i to, że kiedy dwukrotnie udało się literaturze go zdominować, w wieku XVII i XIX, nigdy nie było to jej pełne zwycięstwo.

Bibliografia

Duvignaud J., *Postaciowanie*, przeł. M. Rodak, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010

MacAloon J., *Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010

Turner V., *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, przeł. P. Skurowski, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010



Spektakl/teatr jako metafora

Metafora teatralna jest zabiegiem bardzo starym i niejednokrotnie stosowanym. Nakreślenie jej dziejów, poczynając od *Fileba,* w którym Platon mówi „o tragedii i o komedii życia", oraz wyliczenie licznych przykładów jej użycia nie jest w tym momencie konieczne. Pragnę jednakże przypomnieć, że języki ludzkie są pełne metafor, funkcjonujących jako formy pamięci i wskazać, że teatr nie jest jedynym źródłem takiej metaforyki, bowiem postępowanie tego typu jest zwyczajne dla wszystkich praktyk kulturowych. Wszak już Arystoteles uważał metaforę za środek rozumienia ważny dla teorii komunikacji. Jest oczywiste, że metafory niosące całą sieć implikacji pozwalają inaczej zwaloryzować nasze doświadczenie i zrewaloryzować obraz życia. Przez stulecia stosowano metafory żeglarskie i podróżnicze w funkcji wzoru życia, a także w tej roli metaforę gry czy hazardu; metaforą ciała określano modele różnych systemów, a wśród wielkiego zbioru metafor znajdziemy metaforę Boga-Architekta wszechświata, metaforę księgi natury czy rozliczne metafory pamięci, które wymienia Douve Draaisma.

Istnieją dwa sposoby wykorzystania teatralnej metafory, oba pochodzące zarówno z dzieł starożytnych autorów, jak i pisarzy wczesnego chrześcijaństwa. Pierwszy stosowano dla uchwycenia całości i był to teatr-świat oraz teatr-wszechświat. Słynny topos teatrum mundi pochodzi w tej formule od Johna z Salisbury i jego dzieła *Policraticus* (1159), a jego kanoniczną formułę „Świat jest teatrem, ludzie aktorami" („Le monde est un théâtre, et les hommes acteurs") znajdziemy u Ronsarda (1564). Sposób drugi służył ujęciu rozmaitych części tego uteatralizowanego świata – mówiono np. o teatrze wojny, teatrze ogniowym (fajerwerkach), teatrze komet czy teatrze ludzkiego życia (jak na rycinach braci Wierix). Ale każde z tych częściowych ujęć rzeczywistości znów tworzyło całość. Były bowiem one integralnymi fragmentami; wyizolowane z szerszego tła – zdaniem Gustava René Hocke'a – stanowiły emblematy treści metafizycznych.

Wieki XVI i XVII używały hojnie teatralnej metafory, rozprzestrzeniającej się dzięki gatunkowi o złożonej strukturze, zwanemu emblematem, który obejmował alegoryczny obraz, inskrypcję i utwór poetycki o charakterze refleksyjno-moralnego komentarza oraz dzięki emblematyce, traktowanej





GWIEZDNE TEATRY

Od wieków przestrzeń kosmiczna budzi ogromne zainteresowanie, a dzięki planetariom każdy z nas może niemalże dotknąć gwiazd i zdobyć odrobinę wiedzy z zakresu astronomii. Europejczycy mogą się poszczycić prawdziwymi perłami, jeśli chodzi o obiekty tego typu. Od najstarszego na świecie przez najbardziej zaawansowane technologicznie, do takiego, które dostępne jest tylko dla turystów z zasobnym portfelem.

Karolina Miklewska

Per aspera ad astra
(łac. Przez ciernie do gwiazd)
Choć dopiero w XVI w. n.e. Mikołaj Kopernik „wstrzymał Słońce, ruszył Ziemię", to próby konstrukcji sztucznego nieba w formie gwiezdny teatr w 1781 r. zbudował z niebywałą precyzją, mając do dyspozycji zaledwie drewno, gwoździe i sznurki. Ze względu na imponującą konstrukcję nieba domowej roboty obiekt we Freneker

„W epoce odległej wiedzy, kiedy płomień pobudzał mędrców do myślenia, metafory były myślą"- pisze Gaston Bachelard. Metafora teatralna jako myśl jest wciąż żywa, co pokazuje zarówno prasowy tytuł, jak biały płomień na fotografii spektaklu ognia wykorzystywanego przez współczesne zespoły uliczne. Dla Gastona Bachelarda właśnie płomień otwiera „horyzont wartości" do zdobycia, a jest nią światło, „nadwartościowanie ognia".

jako oddzielny dział sztuki. Emblemat więc oznaczał godło i dewizę. I tak też potraktował go Andrea Alcoati, który w 1531 roku wydał zbiór *Emblematum liber*. W tym kontekście na słynny napis na budynku teatru Globe *Totus modus agit histrionem* (1599) można by spojrzeć jako na emblemat, zawierający inskrypcję, czyli napis informujący o treści teatralnych obrazów (emblematy powszechnie stosowano w architekturze, w wystroju wnętrz pałacowych i kościelnych), a dramat potraktować jako jednocześnie exemplum i komentarz. Takie ujęcie wpisałoby scenę szekspirowską w nurt emblematyki, co byłoby o tyle usprawiedliwione, że – jak zauważa Janusz Pelc – „kompozycja emblematyczna poprzez analogię strukturalną służyła często w dobie baroku i potem także jako podstawa schematu budowy różnych gatunków dramatycznych i różnych typów ówczesnego teatru". Takie analogie odnajdywano w „teatrze dworskim, liturgicznym, w parateatralnych formach obrzędów i uroczystości, w rodzącym się teatrze operowym, w teatrze popularnym, szkolnym, jarmarcznym, w widowiskach liturgicznych, uroczystych procesjach, odpustach, w ingresach, tryumfach wodzów, władców, dostojników świeckich i kościelnych, w uroczystościach rodzinnych od narodzin (…) aż po pompę funeralną". W ten sposób odczytywano sztuki Szekspira, dramat jezuicki, praktykę kaznodziejską i oratorską, dysputy i traktaty moralne – emblemat przenikał nie tylko całe barokowe pisarstwo, łącznie z herbarzami, życiorysami czy dziełami historyków, ale de facto całe życie człowieka baroku.

Zestawienie analogicznych wobec emblematu struktur dramatyczno-widowiskowych pokazuje dowodnie, że emblemat funkcjonował na pograniczu między literaturą, sztukami pięknymi i widowiskami kulturowymi, obejmując także spektakl teatralny. Zwłaszcza że emblematyka stanowiła wtedy dyscyplinę twórczą, wymagała określonych umiejętności, opierając się na zasadach i przepisach tworzenia. „Zbiory emblematów i symboli miały tyle systematyczności, regularności, kompletności, ile zwykła dawać nauka. I ostatecznie nazywano je nie tylko sztukami, ale też naukami" (Władysław Tatarkiewicz). Zdaniem Janusza Pelca „Bujny rozwój emblematyki (…) w ogromnej mierze łączył się z działalnością jezuitów, ich kolegiów i wszelkich instytucji z nimi związanych", więc między innymi drukarni. Rzecz jasna, emblematy napotkamy w inscenizacjach szkół jezuickich czy pijarskich, w dworskich operach Władysława IV. „Granice między widowiskiem scenicznym a zorganizowanym, wzbogaconym deklamacjami lub nawet scenami dramatycznymi, festynem z okazji wjazdu często były płynne, nawet i w poprzedniej epoce. W dobie baroku, a zwłaszcza dojrzałego i późnego baroku, kiedy z jednej strony obserwujemy tendencje do teatralizacji festynów, z drugiej zaś do zwiększenia roli dekoracji emblematycznej i de-

klamacji w spektaklach teatralnych oraz przyjmowanie w nich formy tryumfalnego pochodu, granice te zacierały się jeszcze bardziej".

Pojęcie teatru służyło wielu zbiorom emblematycznym. Stulecia znały zarówno konkretne dzieła, obdarzone takim tytułem, jak np. *Teatrum Vita humanae, Hieroglyphica* Piera Valeriana, *Theatrum naturae* Jeana Bodina, *Teatro De Quarantore* Battisty Gisleniego czy biograficzną pracę *Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii…* Tomasza Tretera (1685, Kraków). Zawsze przy tym teatr pozostawał metaforą całości, nawet gdy była to całość fragmentaryczna, zachowywała integralność. Słynny Teatr Pamięci Giulia Camilla stanowił wcielenie sztucznej pamięci, wpisanej w zmodyfikowany plan sceny witruwiańskiej. Była ona spokrewniona z emblematyką i otwiera perspektywę teatralną na całą sztukę pamięci, a zwłaszcza na obrazowo-hieroglificzny teatr pamięci Roberta Fludda: „Teatrem nazywam [miejsce, w którym] pokazane są wszystkie akcje słów, zdań, części mowy, albo też przedmiotów, tak jak w teatrze publicznym, gdzie odgrywa się komedie i tragedie".

W życiu społecznym istniał cały szereg zjawisk wyprofilowanych na wzór teatru, przede wszystkim dworskie *teatrum ceremoniale*, najbardziej restrykcyjne w swym hiszpańskim protokole, obejmujące zarówno publiczne królewskie narodziny, jak i królewską śmierć lub śmierć bohatera narodowego-herosa, godną wspaniałego uteatralizowanego pogrzebu-pochodu. Taki żałobny pochód był jednocześnie pochodem uniwersalnym i lokalnym, rytuałem powtarzalnym i jedynym w swoim rodzaju, bowiem sposób jego zorganizowania determinowała osoba umarłego. To jednocześnie rytuał, obrzęd przejścia bohatera ze świata żywych nie tyle do świata umarłych, ile do świata mitu, zarazem święto i spektakl, rozbudowany i wzniosły, nasycony dramatyzmem, pełen ceremonialnych zachowań. Brał w nim udział zbiorowy aktor w rolach uczestników i widzów, wszyscy wszak byli żałobnikami.

Odrębne gatunki widowisk otrzymywały metaforyczne nazwy, które jedynie częściowo przywoływały teatralną metaforę, akcentując zwykle rzeczywiste pokrewieństwo widowiska ze spektaklem. To nie tylko wspomniany już **teatr komet, teatr ogniowy, teatr wojny**, ale i **teatr anatomiczny, teatr wody (fontann), teatr automatów, teatr malowania** (zapoczątkowany przez Rubensa), **teatr ulicy**, którego nie należy mylić z teatrem ulicznym czy zupełnie nowy **„teatr nagrywania"** (z artykułu „Gazety Wyborczej" o chińskim artyście-dysydencie, Al Weiwei). Metafora teatralna była używana do zjawisk bardzo różnych, pochodzących z dwu biegunów tematycznych, jak teatr śmierci i teatr narodzin. Zawsze jednak cechowało ją poczucie teatralności rozumianej jako rezultat teatralizacji, według Jeana Duvignauda – „działania przeznaczonego do oglądania". Taka intencja wymusza akt wizualnej kompozycji wydarzenia, wpisuje w nie perspektywę widza zgodnie z aktualnymi zasadami sztuki kompozycji. To właśnie wtedy, gdy czyjeś

zachowanie „komponowane jest zgodnie z gramatyką retorycznych i uwierzytelniających konwencji, uważamy je za teatralne", zatem za działanie obliczone na publiczny przekaz, na akt komunikacji. „Gdzie sama retoryka jest znana lub podlega pozateatralnym ograniczeniom, pozbawiona jest konkretnego znaczenia lub nawet nieuzasadniona (…), tam dominująca rola przypada konwencjom uwierzytelniającym" (Elisabeth Burns). Dodajmy, że w dawnych społeczeństwach i dawnej sztuce rola retoryki była kluczowa. Organizowała różne występy (w sensie Goffmannowskim), tak w życiu, jak w teatrze, w którym determinowała słowne obramowanie odbicia ludzkiego dramatu, oparte na zasadzie mimesis. Czyniło to z teatru świata symbol ludzkiego życia, sceny, na której rozgrywa się dramat człowieka. Metafora była tak ekspansywna, że Hume użył jej do określenia umysłu jako „teatru pewnego rodzaju", w którym percepcje pojawiają się i znikają, o czym nie bez powodu przypomina Burns.

Granica między rzeczywistym spektaklem stanowiącym jeden z gatunków widowisk kulturowych a użytą w tym samym celu, nie dla wyodrębnienia jakiegoś gatunku widowiskowego, metaforą teatralną jest nie tylko cienka, ale nader chwiejna, ponieważ granice wszystkich widowisk pozostają w różnym stopniu otwarte. I nie da się przeprowadzić wystarczająco jasnego rozróżnienia pomiędzy tymi dwoma „użyciami". Także dlatego, że w widowiskach kulturowych nie ma form czystych, jedynie mniej lub bardziej wyraziste, za to są konstrukcje szkatułkowe i hybrydowe, zagarniające źródłową metaforę teatru.

Nie da się także przeprowadzić podziału w oparciu o rodzaj działania – nastawionego na powtórzenie zachowań rzeczywistych lub stworzenie fikcji. One bowiem również „współpracują" ze sobą. Nie można nawet oddzielić określenia całościowego „teatr" od częściowego „spektakl". W dziejach kultury bowiem metafora i rzeczywistość są ze sobą tak mocno splecione, że skalpel może im wyrządzić więcej krzywdy niż pomóc w „ozdrowieniu". Cóż zresztą znaczyłoby to „ozdrowienie"? To też metafora. Zdolność do tworzenia metafor i skłonność do ich konstruowania jest zakorzeniona w naszym języku, w naszym życiu, w naszej kulturze. Jeżeli nie odróżniamy, że fraza tak częsta w naszej codzienności, jak „wróbel siedzi na drzewie" jest czystą metaforą, to jasne będzie, jak bardzo zmetaforyzowany sposób myślenia „wżarł się" w nasze życie, tracąc walor metafory. „(…) to, co nazywam metaforą nie istnieje bowiem wyłącznie w języku, język to wierzchołek góry lodowej" – mówi George Lakoff – ale w mózgu. Myślimy za pomocą metafor i na dobrą sprawę wszystko może stać się metaforą. Trzeba się zatem pogodzić z faktem, ze spektakl teatralny istnieje w trzech interferentnych aspektach – jako model widowisk kulturowych, jako jedno z tych widowisk i właśnie jako metafora.

Bibliografia

Burns E., *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*, przeł. H. Holzhausen, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 3

Curtius E.R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997

Draaisma D., *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Warszawa 2009

Duvignaud J., *Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, posłowie L. Kolankiewicz, Warszawa 2011

Hocke G.R., *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520-1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, Gdańsk 2003

Kuś A., *Teatr królewskich narodzin*, w: *Obrzęd, teatr, ceremoniał w dawnych kulturach*, red. J. Olko. Warszawa 2008

Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010

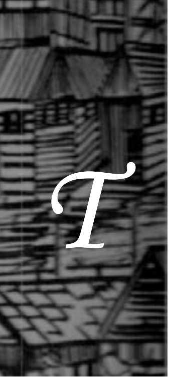
Pelc J., *Słowo i obraz na pograniczu literatur i sztuk plastycznych*, Kraków 2002

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 3. *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967

Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Swicewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, Gdańsk 2004

Wężyk K., *Prawica wojuje na słoniach. Z Georgem Lakoffem, językoznawcą i politologiem rozmawia*…, „Gazeta Wyborcza" 23-24 VIII 2014

Yates F.A., *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, posłowie L. Szczucki, Warszawa 1977



Teatr anatomiczny – akt pośmiertnej kary

Był gatunkiem żywym w XVI, XVII i XVIII wieku, jednocześnie modnym amatorskim spektaklem i performansem medycznym. Mógł mieć kształt prywatny, uprawiany w „laboratorium śmierci", jak pisze Philippe Ariès, usytuowanym w domowym zaciszu bogatego amatora oraz dwuwariantowy kształt publiczny – albo o ograniczonym dostępie, zamknięty w murach uniwersytetu, albo otwarty dla szerokiej widowni i biletowany, odbywający się w przestrzeni publicznego teatru anatomicznego i stanowiący przedłużenie działań karnych. Georges Chamayou zwraca uwagę, że sekcje wykonywane w otwartych teatrach anatomicznych były uznawane za hańbiące. „Historyczne łączenie tych dwóch porządków, anatomii i kary, stworzyło sytuację, w której sekcje zwłok można było wykonywać jedynie na ciałach kryminalistów". Na jedną z najważniejszych ikon Zachodu, *Lekcję anatomii profesora Tulpa* Rembrandta, można patrzeć w różny sposób. Można dojrzeć w niej (jak to uczynił Zbigniew Mikołejko) ironiczne wystawienie na pokaz pychy nowożytnej wiedzy i władzy, ale też (jak zrobiła Joanna Jopek) teatralizację typu Trauerspiel, będącą kulturowym opakowaniem żałoby w służbie pełni poznania lub przyjrzeć się sekcji (śladem Anny Wieczorkiewicz) z perspektywy anatoma-performera, grającego główną rolę w inscenizacji porządku symbolicznego.

Możliwe wszakże jest jeszcze inne potraktowanie Rembrandtowskiej lekcji anatomii, spojrzenie poprzez happening Tadeusza Kantora z roku 1968, kiedy powstała pierwsza wersja *Lekcji anatomii wedle Rembrandta* (następna w 1969, dwa razy w 1971 roku). Był to „ubraniowy" pastisz tradycyjnej wiwisekcji, nawiązujący do idei ambalaży (z fr. *emballage*, opakowanie), ujawniający podstawową funkcję każdego ambalażu – ukrycie, przechowanie, izolację. Happening stanowił swoiste studium „anatomii" ubrania, odkrywające wewnętrzny świat podszewki, usztywniającej sylwetkę watoliny, guzików, haftek, klamerek i „wstydliwych odpadków" kieszeniowych, znak ludzkiego „instynktu przechowywania i pamięci". Zarazem jednak był to metonimiczny wizerunek ludzkiej śmierci. Happening Kantora opuszczał obszar „nieużytecznej" czystej formalnie sztuki, dokonywał „anektowania realności". W pewien sposób współgrał także z jednym z dramatów Ionesco



Na ilustracji IV tablica, przewrotnie zatytułowana *Nagroda okrucieństwa* (1751), pochodząca z cyklu *Cztery etapy okrucieństwa* Williama Hogartha. Wypełniony po brzegi teatr anatomiczny z królującym centralnie prześwietnym przedstawicielem nauki był po prostu demonstracją jej władzy i chwały. Żyjący jeszcze nieszczęśnik na stole sekcyjnym, który stawał się sceną emocjonującego widowiska, okazywał się jedynie wykorzystywanym przedmiotem, jako jedynie „podłe ciało" należące do przestępcy, więc stanowiące własność publiczną.Dotykająca takie ciało kara śmierci – pisze Gregoire Chamayou – jest produktywna, wytwarza bowiem „ciała, które można użyć na różne sposoby". Jednym z tych „użyć" zawsze była medycyna, a lekarz (zwłaszcza na prezentowanej ilustracji) „stawał się współtwórcą samej procedury karnej śmierci". Motywowany religijnie zakaz przeprowadzania sekcji powodował, że stanowiła ona przedłużenie kary.

– *Król umiera czyli ceremonie,* w którym śmierć władcy przekładała się także na realność, rzecz jasna odmienną, na terytorium kraju, umierającego po kawałku wspólnie z nim. Król jest zarazem krajem, człowiek – swoim ubraniem. Ambalażowy happening Kantora pokazuje, że lekcje anatomii to happeningi, więc według najprostszej definicji W. Vostella, „inscenizowane albo improwizowane zdarzenia; fazy rzeczywistości samej".

Zbigniew Mikołejko zebrał szereg realizacji malarskich tego wydarzenia, ok. 20 obrazów niderlandzkich z tzw. złotego wieku. „Wszędzie mamy tutaj nadęte miny, wszędzie odświętne stroje (zmienia się tylko moda) i ordery, wszędzie mocno już zwietrzałe emblematy wiedzy i wiary, moralności i śmierci. Wszędzie rytuały i rytuały". Był to bowiem rytuał medyczny i zarazem karny – pohańbienie ciała na oczach wszystkich. Ale również święto nauki i władzy, na co wskazuje strojna odzież, dostojne postawy, ordery; a w tej złożonej ramie – spektakl, którego podejrzanym, przeklętym bohaterem jest umarły, przedmiot gry, w istocie zrównany w śmierci i w sekcji ze zwierzęciem, a zarazem przyczyna – według Arièsa – „niemal towarzyskiego sukcesu anatomii". Anatomiczny performans był dobrze osadzony w historii, królewskie przywileje dla lekarzy oddawały im – dla nauki – kilka ciał powieszonych rocznie.

Omawiane przez Mikołejkę obrazy i ryciny zapisują nie tylko zbiorową wyobraźnię tanatyczną, odsłaniając mentalność ludzi Zachodu, są także artystyczną rejestracją znanego w Europie spektaklu, czasem może nawet konkretnego, autentycznego wydarzenia. Są „zapisem aktu bycia naocznym świadkiem" i jako malarskie ujęcia anatomicznego spektaklu pozwalają zrozumieć ten gatunek widowiska, mimo że podlegają malarskim konwencjom epoki. Ale – jak pisze Peter Burke – należą do jednego z „systemów reprezentacji", wymagającego interpretacji zawartego w nim przekazu myślowego. W tym systemie mieści się także inna Rembrandtowska *Lekcja anatomii doktora Deymana*, przeznaczona dla cechu chirurgów.

U podłoża gatunku tkwiły rozmaite formy śmierci, które tworzyły odrębne warianty widowisk, „zapisanych" w wielu relacjach, w obrazach, w tekstach literackich. Istniała bowiem ceremonialna śmierć królewska, publiczna, na oczach całego dworu, o wyraziście teatralnym charakterze, jak np. śmierć Anny Austriaczki, śmierć arystokratyczna w wariancie obrazowym przedstawiona przez El Greca w *Pogrzebie hrabiego Orgaza,* łączącym teatr śmierci z teatrem żałoby. Istnieje śmierć święta i jednocześnie ekstatyczna (św. Teresa Berniniego), ale też święta i rzeczowa zarazem, jak Franciszka Salezego, bohatera wieku jezuickich dramatów lub śmierć męczeńska, której modelem jest ukrzyżowanie, przejmująco pokazane w *Piecie* Boticellego, niezwykle wyraziście łączącej temat śmierci z tematem żałoby. Jest śmierć rodzinna i np. jednocześnie ludowa (*Pogrzeb w Ornans* Gustave'a

Courbeta), śmierć spokojna (*Śmierć Artura* Jamesa Atchera), śmierć gwałtowna, stanowiąca temat wielu obrazów, zarówno mitologicznych, jak współczesnych (*Samson i Dalila* Rubensa, śmierć Tristana na witrażu Dantego Gabriela Rossettiego), śmierć zbiorowa w wyniku wojny (*Rozstrzelanie powstańców madryckich* Francisca Goi, *Rzeź na Chios* Eugène'a Delacroix). Korespondują z nimi dzieła literackie, w typie niezwykłych „czarnych" opowieści biskupa Camus, wydane u nas jako *Krwawy amfiteatr*, z brutalnymi scenami agonii, których dwuznaczność nie tyle oferuje moralne przykłady słusznej kary, ile wyzwala podniecenie scenami tortur i pozwala mówić o erotyzmie śmierci. Oczywiście, istnieją inne liczne przykłady – barokowy dramat żałobny w Niemczech, angielskie powieści gotyckie czy francuskie powieści frenetyczne, dramaty zapisujące śmierć miasta, jak *Numancja* Cervantesa czy *Gra w zabijanego* Ionesco.

Wiele z tych obrazów i dzieł wydobywa uśpione okrucieństwo natury ludzkiej i strach przed śmiercią. Najważniejsze jest tu widowisko, spektakl czystej przemocy i swoisty dyskurs cierpienia i lęku, osnuty wokół nieobecności i nicości, jaka stanie się udziałem każdego. Na takim szerszym tle kulturowym spektakle anatomiczne nie wydają się ekscesem, natomiast intrygują swą zinstytucjonalizowaną popularnością. Zwłaszcza że profesor Tulp – jak pisze Mikołejko – jako główny anatom miasta, był swoistą instytucją. Funkcja zobowiązywała go do przeprowadzania każdej zimy publicznych pokazów na zwłokach powieszonych z wyroku sądowego. Jednocześnie wykonywał sekcje na egzotycznych zwierzętach, otrzymanych od marynarzy z Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej. Sekcje były więc uznawanymi przez ówczesną kulturę spektaklami/happeningami, w których uczestniczyli nie tylko czcigodni i możni mieszczanie, lecz również zwykli ludzie, co widać choćby na drzeworycie Jana Stevena van Calcara, umieszczonego na stronie tytułowej dzieła Andreasa Vesaliusa o ludzkim ciele (1543). Nad widownią i sceną anatomiczną tej ryciny góruje śmierć, pozwalając traktować przedstawione widowisko jako teatr śmierci pozbawiony aktu żałoby, ograbiony nawet z urzędowo-obrzędowej celebry, jaka występuje u Rembrandta – pisze Mikołejko. „Widać tu zatem niebywałe poruszenie, prostacką ciekawość, rzeczowość, odrazę, poznawczy głód, przemieszanie niskich i wysokich instynktów". Ale jest tu jeszcze coś więcej – spektakl anatomiczny wydaje się dla widowni głównie przednią rozrywką. Być może taka reakcja jest nader wyrazista z powodu sekcji ciała kobiety, co było wtedy niedopuszczalne. Ale porównując obraz Rembrandta i księgę Vesaliusa autor zauważa, że Rembrandt wprowadził nas „w miejsce, w którym z jednej strony panoszy się pornografia śmierci, z drugiej natomiast dają znać o sobie żałosne próby zapomnienia o niej i jej unieważnienia, również przez niektóre praktyki medyczne". Obserwujemy w tych wizerunkach starcie

mitu i rozumu, pozbawionej współczucia medycznej rzeczowości i ścisłości oraz seksualnych urojeń, złączonych z „żywiołowymi namiętnościami". W niektórych świadectwach tego przedstawienia trup bywał zastępowany przez kościotrupa, co wprowadzało element *memento mori*, lub przez żywego człowieka.

Na trzeciej z ważnych rycin, *Nagrodzie okrucieństwa* Williama Hogartha, odbywa się właśnie taka lekcja anatomii. Powstała w chwili uchwalenia Murder Act (1752), pozwalającego na traktowanie lekcji anatomii jako jednej z technik przedłużających egzekucję morderców, których ciała nie zasługiwały na szacunek. Na stole anatomicznym Hogartha leży jeszcze żywy człowiek, poddawany anatomicznej torturze. Medycyna staje się techniką zadawania bólu, jak mówi Duvignaud „organizacją cierpienia", będąc zarazem ironiczną „nagrodą okrucieństwa", wariantem vendetty, uprawianej przez społeczeństwo. Do tej vendetty należy także pies, pożerający pod stołem części jeszcze żyjącego ciała. To widowisko anatomiczne jest zderytualizowanym obrazem ostatecznego przejścia. Pokazuje śmierć odartą z wszelkiej godności, ciało wydane na łup beznamiętnego okrucieństwa nauki i zabawy gawiedzi, człowieka pozbawionego nie tylko nie należących mu ceremoniałów, ale także wszelkich pośmiertnych zabezpieczeń, dla którego sekcja stanowiła symulację czekających jego duszę mąk piekielnych. Sztuka anatomii staje się tu w istocie antysztuką, tak jak spektakl jako jej przekaźnik stawał się antyspektaklem. W żadnym stopniu nie odnawiał się dzięki niemu porządek moralny, scena sekcji okazywała się akceptowaną społecznie sceną pełnej okrucieństwa manipulacji.

Zdaniem Mikołejki „anatomiczne szaleństwa uczonych holenderskich medyków XVII stulecia przełożyły się na anatomiczne szaleństwo tłumu i najbardziej ohydną zbrodnię polityczną w dziejach Holandii – zamordowanie, zakatowanie właściwie przeciwników księcia namiestnika Wilhelma II Orańskiego, braci Johna oraz Cornelisa de Witt" (1672). Po ich zamordowaniu i powieszeniu pojawiły się hieny wycinające kawałki ciał, by je sprzedawać oraz wydzierca serc, obnoszący je po knajpach. Spektakl śmierci został tu sprowadzony do społecznego dna jako podła forma tłumnej krwawej zabawy.

Bibliografia

Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989

Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, Kraków 2010

Chamayou G., *Podłe ciała. Eksperymenty na ludziach w XVIII i XIX wieku*, przeł. J. Bodzińska i K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2012

Duvignaud J., *Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, posłowie L. Kolankiewicz, Warszawa 2011

Jopek J., *Lekcja anatomii. O barokowej figurze anatoma-performera*, w: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013

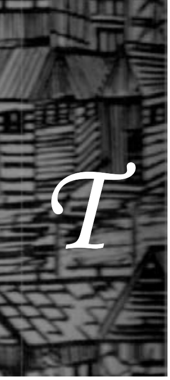
Kantor T., *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, w: *Pisma*, t. 1. *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005

Mikołejko Z., *We władzy wisielca. Z dziejów wyobraźni Zachodu*, Gdańsk 2012

Moison-Jabłońska K., *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002

Pawłowski T., *Happening*, Warszawa 1982

Wieczorkiewicz A., *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000



Teatr jednego widza: spektakl umierania

Był jednym z najbardziej niezwykłych widowisk w kulturze Zachodu ze względu na sposób swego istnienia: wyobrażony, lecz niezwykle realny w tym wyobrażeniu. Mam na myśli sztukę dobrego umierania, bogato reprezentowaną w piętnastowiecznych drzeworytach, stanowiących ilustrację do drukowanych traktatów artes moriendi. „Na każdej stronie tekstu umieszczano ilustrację, aby laici, to znaczy nie umiejący czytać, mogli rozumieć go równie dobrze, jak literati" – pisze Philippe Ariès.

Ilustracje są wielce wymowne: miejscem dramatu jest najczęściej izba chorego, przestrzeń świecka, z łożem, na którym umierający za chwilę wyzionie ducha. Izba jest pełna ludzi, bo śmierć pozostaje publiczna, ale jedynie umierający widzi to, co skryte jest przed wzrokiem świadków jego śmierci: jej magiczną i usakralizowaną, a zarazem irracjonalną moc o pierwotnej dzikości, nad którą w żaden sposób nie można zapanować. „Ars moriendi – pisze Michel Vovelle – sztuka umierania, stanowi u schyłku średniowiecza zaskakującą obrazową syntezę nowej nauki, a zwłaszcza nowej wizji świata. Stanowi odpowiedź religii na lęk człowieka przed śmiercią: nie tyle długie przygotowanie, ile gwałtowny skurcz, szalenie ostre światło pojawiające się w ostatniej chwili, gdy wszystko się rozstrzyga, zwycięstwo lub klęska…" Ten tematyczny gatunek narodził się w Niemczech, zapewne pod koniec XIII wieku. Dwa wieki później „skupianie się na tej scenie (…) jest jednym z najbardziej sugestywnych wyrazów odkrycia indywidualnej, dramatycznej śmierci". „Dwieście trzydzieści cztery znane manuskrypty ars moriendi czynią z niej jeden z ówczesnych bestselerów". I co najmniej siedemdziesiąt wydań drukowanych. XV wiek odkrywa ideę rozwiniętą później przez barok: każdy winien przez całe życie myśleć o własnej śmierci, dobrze się do niej przygotować.

Fascynacja ostatnią chwilą czyni z niej niezwykły spektakl, prawdziwy teatr umierania, którego jedynym widzem jest umierający. Z drzeworytów ilustrujących tę chwilę wyłaniają się dwa schematy sytuacyjne, w których teatr umierania ulega rytualizacji: pierwszy to agon, starcie dwóch grup przeciwników, które tu, w walce duchowej, przybierze kształt psychomachii. Uczestniczy w niej dwór niebieski i moce piekielne. De facto jednak nie



Rycina za *Sztuki umierania*, przypisywanej Mateuszowi z Krakowa. Umierający obserwuje walkę nieba i piekła o swoją duszę. Nikt poza nim nie widzi tego starcia. Potworne postacie wysłanników piekła tym razem nie mają szans na zwycięstwo. Wstążki z napisami nadają scenie charakter niemal komiksowy, co nie dziwi, wszak wydawnictwo miało popularny charakter i cała akcja czytelna jest w rysunku.

ma żadnej walki, jedynie przeciwnicy stają twarzą w twarz, demonstrując swe siły, oparte (przeciwnie niż sądzi Roger Caillois o agonie) na sztucznej nierówności szans. Sztucznej, bowiem w wielu spektaklach jest już zwycięzca. Na jednym z drzeworytów wokół łoża kłębi się tłum demonów, których nie widzą spokojnie stojące za umierającym dwie kobiety. W tym czasie demony pokazują umierającemu rejestr jego grzechów. Jeden trzyma tablicę z napisem „Omnia praecepta Domini fregisti" („Złamałeś wszystkie przykazania Pańskie"), Inny, o psiej twarzy mówi: „oto twoje grzechy", a jego koledzy je inscenizują, nasycając izbę serią mikroscenek, swoistym teatrem w teatrze: oto demon z twarzą małpy, czyniąc gest przysięgi oznajmia „Jesteś krzywoprzysięzcą", inny głosi „żyłeś rozpustnie", jeszcze inny, z głową w kształcie świńskiego ryja – pokazuje palcem żebraka, któremu zapewne umierający odmówił wsparcia, a napis na wstędze głosi „żyłeś chciwie", kolejny, z dwoma twarzami, trzymając sztylet wskazuje na leżącego rannego, oświadcza „zabijałeś". W tym przypadku siły dobra już nic nie poradzą – umierający znajduje się po stronie ciemności. Ale możliwa jest druga wersja tego agonicznego spektaklu, gdy jego bohater żył przykładnie. Wtedy do łoża ciśnie się cały tłum świętych-orędowników dobrej śmierci. Jest ich tak wielu, że znakiem obecności ostatnich są już tylko aureole. Na baldachimie nad łożem przysiadł Duch Święty, a przy wezgłowiu stoją Mojżesz, Bóg Ojciec, Chrystus z kulą ziemską w dłoni oraz Matka Boska. Na pierwszym planie, tyłem do widza, nad umierającym pochyla się anioł, a tekst na wstędze głosi „Bądź mocny w wierze". U stóp łoża wiją się ohydne złe duchy, wykrzykujące: „daremnie trudziliśmy się", „uciekajmy".

Przedstawiający chwilę śmierci ilustratorzy urozmaicali te spektakle jednego widza, przypominające współczesne komiksy także z powodu współtworzących je wypowiedzi postaci. Mogły się w nich pojawić rozmaite dodatkowe sceny w scenie, pogłębiające dramatyzm całej sytuacji: Chrystus umierający na krzyżu, zainscenizowana sytuacja nawrócenia Szawła i zaparcia się Piotra, z kogutem ulokowanym na wezgłowiu łoża. Takie mikroinscenizacje niosły zapewnienie, że nigdy nie jest za późno. Obok łoża mogły się ukazać postaci świętych, cała sieć orędowników, obsadzonych w odpowiednich rolach: patronka dobrej śmierci, św. Barbara i św. Krzysztof chroniący przed nagłą śmiercią, św. Katarzyna i św. Urszula czuwające przy łożach, św. Wawrzyniec, św. Szczepan, św. Antoni zapewniający cierpiącym opiekę. Na jednej z ilustracji kilku aniołów i świętych, stojąc u wezgłowia wspiera umierającego. Zaklinają go, by wytrwał w pokorze, podczas gdy u dołu łoża otwiera się paszcza piekielna, pożerająca dusze pysznych. Tłumy pokonanych i rozpaczających szatanów są odrażające, odarci z ludzkich atrybutów, uzwierzęceni; mają głowy małpy, psa, świni, kozy, ręce szponiaste, nogi zakończone szponami lub kopytami, są porośnięci sierścią. Poko-

nani wiją się na ziemi niczym robaki, uciekają, chowają pod łóżkiem, ale gdy zwyciężają – prężą się w całej swej obrzydliwej postaci.

Podczas scen agonicznych, zakreślających pole duchowej konfrontacji dobra i zła, cnót i występków, konfrontacji dla postronnych niewidocznej, ale jakże istotnej, umierający widz i jedyny świadek jest (wbrew koncepcji Caillois) tylko biernym obserwatorem i świadkiem, sam już nic zrobić nie może, wszak mówią za niego przeszłe czyny. Ale na rycinach pojawia się drugi schemat – to schemat gry z losem, alea. I znów niezwykła sytuacja weryfikuje schemat Caillois. Według niego bowiem grający z losem nie ma na nic wpływu, gdyż zwycięstwo lub klęska od tego losu zależy. Tymczasem na ilustracjach artis moriendi następuje przesunięcie, zapewne motywowane faktem, że gra nie toczy się w sferze materialnej, lecz duchowej i w tej grze umierający sam musi dokonać ostatecznego wyboru. Teksty na wstęgach pokazują mu jego możliwości: „Bądź pokorny", „Bądź mocny w wierze", „W żadnym wypadku nie trać nadziei", podczas gdy szatan zachęca do odwrotnego postępowania: „ Czyń jak poganie", „Zabij samego siebie". Teraz dobre i złe moce przyjmują na siebie role świadków, jedynie wspierają umierającego lub zachęcają. Ale to on sam musi przejść ostatnią próbę swej wolnej woli, może zwyciężyć przy pomocy aniołów i świętych orędowników, wtedy zostanie zbawiony lub ulec diabelskiej pokusie i zginąć na wieki. Sytuacja śmierci jest tu traktowana jako moment hazardowy, ostatnia chwila wysoce ryzykownej gry o wszystko lub nic.

Traktaty i kazania należące do popularnej budującej literatury rozwijały sceny cierpień i agonalnych wizji, które na scenę wprowadziły moralitety, blisko związane ze sztuką umierania. W nich rzeczywisty dramat jednostki, wpisany w naznaczony piętnem liminalności jeden z rytuałów przejścia, przekształcał się w dramat sceniczny. W centrum tego dramatu, podobnie jak w centrum drzeworytów, stała agoniczność psychomachii oraz hazardowy wybór bohatera. Konfrontacji światła i ciemności widz w życiu nie mógł zobaczyć, chyba że – jak przekonywały traktaty – w momencie własnej śmierci. Powinien jednak w nią wierzyć. Natomiast dzięki moralitetom mógł ją ujrzeć na scenie. Psychomachia stawała się w ten sposób walką rzeczywistą, pełniła funkcję przestrogi i zarazem pokazu zachowania w sytuacji ostatecznej. Wskutek wykorzystania dramatu starcia lub dramatu hazardowego wyboru, była plastycznym ujęciem sytuacji nieuchronnej, widowiskiem-ostrzeżeniem, głosem anonima adresowanym do powszechności innych anonimów siedzących na widowni.

Poradników dobrego umierania było wiele. *Nauka umierania chrześcijańskiego* z 1604 roku, polski przekład popularnego włoskiego dzieła Pietro de Luca; *Nauka dobrego i szczęśliwego umierania* kardynała Roberto Ballarmino z 1621. XVIII wiek znał liczne wydania *Wyprawy duszy na tamten świat* we-

dług de Luki czy anonimowej *Wyprawy duszy na drogę wieczności*. Ale wizerunki dobrej i złej śmierci to także malowidła z Binarowej, z Olszówki, z Korczewa, z Łukowa. Rejestry złych uczynków były popularnym atrybutem diabelskim. W szesnastowiecznym moralitecie Marcina Bielskiego *Komedya Justyna i Konstancyjej* diabeł mówi: „Wejrzyj, oto grzechy twoje, // Spisały je ręce moje".

Bibliografia

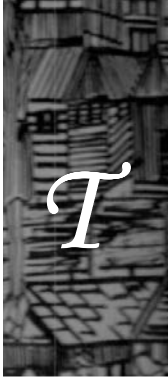
Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989

Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowski, Warszawa 1997

Moison-Jabłońska K., *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002

Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda oraz M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, Gdańsk 2004

Włodarski M., *Ars moriendi w literaturze polskiej w XV i XVI w.*, Kraków 1987



Teatr śmierci i żałoby

Jest odwieczny. I stanowi gatunek złożony, posiadający całą „rodzinę" różnych odmian i wariantów widowisk skoncentrowanych na podwójnym temacie śmierci i żałoby. Ten podwójny temat może być traktowany łącznie, np. w przypadku śmierci władcy i związanej z tym żałoby, ale może też być rozdzielany na dwa osobne teatry – teatr śmierci i teatr żałoby. Teatrem śmierci będą pozbawione elementu żałoby historyczne już dzisiaj w Europie, dawniej oglądane przez tłumy, spektakle publicznej kaźni, będzie zmieniająca swą postać wojna czy rewolucja, teatr anatomiczny z XVII i XVIII wieku czy mniej lub bardziej widowiskowe pojedynki; teatrem żałoby okaże się słynna barokowa pompa funebris z XVII i XVIII wieku, ulegająca zresztą przekształceniom. Istnieje spora liczba odmian gatunkowych i ich wariantów, mieszczących się w tym podwójnym obramowaniu, o niejednoaspektowym charakterze. Termin oznacza zatem zarówno konkretny zbiór gatunkowy wyodrębniony spośród widowisk kulturowych, ale też źródłową metaforę, która kreuje trop literacki i motyw malarski, także mające wiele realizacji. Nie da się przy tym ich od siebie ostatecznie odróżnić i oddzielić, co postuluje John MacAloon; w kulturze Zachodu bowiem metafora teatralna i motyw literacki bądź malarski przenika się z konkretnym widowiskiem i spektaklem traktowanym modelowo, co więcej – wydają się one „żywić" wzajemnie, czerpać z siebie inspiracje. Teatr śmierci i żałoby ma złożony „program" ideowy i symboliczny, a różne wchodzące w skład tej „rodziny" gatunki akcentują jego różne aspekty.

Wśród nich znajdzie się **taniec śmierci**, którego pierwszy polski wizerunek pochodzi z ostatniej ćwiartki XVII wieku i jest w krakowskim klasztorze bernardynów, **tryumf śmierci**, nota bene w paradoksalny sposób łączący się z wjazdami monarchów i pochodami tryumfalnymi (wszak śmierć to bezdyskusyjny władca), synekdochiczne **koło śmierci**, w którego szprychach tkwią – jak pisze Marek Prejs – „atrybuty różnych stanów i kondycji ludzkich", ale i **teatr zarazy**, zwłaszcza dżumy, sam składający się z wielu spektakli. Zaraza uruchamia pełen lęku traumatyczny teatr śmierci, ponieważ jest to teatr masowy. Śmierć jest tu obecna w stosach leżących na ulicach



a. „W chwili śmierci znika solidna rzeczywistość, którą zgodnie z naszym wyobrażeniem posiadaliśmy. Istnieje jedynie obecność, równocześnie ciężka i wymykająca się, gwałtowna i nieuchronna" (Georges Bataille). Siedemnastowieczny *Taniec śmierci* z krakowskiego kościoła Bernardynów przywołuje taką obecność, każe o niej pamiętać. W centralnie usytuowanym kole śmierci tańczą wszystkie stany pojawiające się też na medalionach okalających scenę główną.



b. Kiedy patrzymy na ten obraz, strzała czasu wydaje się bardzo długa, a stulecia złożone z odmiennych, symultanicznie biegnących rzeczywistości. To fragment *Tańca śmierci* (poł. XIX wieku) autorstwa Seweryna Krauza (ur. 1813), pochodzący ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, wystawiony w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Malarz powiela stary schemat ujęcia motywu przedstawionego na powstałym w drugiej poł. XVII wieku obrazie, który znajduje się w kaplicy św. Anny w kościele oo. Bernardynów w Krakowie.

trupów, w ich okrutnym i zarazem groteskowym obrazie. Rytuał żałoby ulega ogołoceniu, zastępuje go rytuał zaklinania choroby przez makabryczne postacie zakapturzonych lekarzy. Mimo że „czarna śmierć" w różnym stopniu dotknęła poszczególne rejony Europy, pisze Michel Vovelle, to cały ówczesny świat doznał wstrząsu, a potem „odczuł bliskość śmierci wskutek nawrotów epidemii co dziesięć lat. Umieranie nabrało w *quattrocento* zupełnie nowego wymiaru".

Literatura jednak, poczynając od średniowiecza, pokazuje umieranie poprzez indywidualne przykłady, przez **dialogi śmierci** z przedstawicielami wielu stanów. To zarówno średniowieczna *Rozmowa mistrza Polikarpa ze śmiercią,* jak i siedemnastowieczna *Pieśń nowa o ostatecznym kresie człowieka każdego*, **lament** obejmujący wszystkich: od cesarza do filozofa i jurysty czy najświetniejszy tekst na ten temat naszego renesansu – *Kupiec to jest Kształt a podobieństwo Sądu Bożego Ostatecznego* Mikołaja Reja z 1549 roku. Nasycony scenami rodzajowymi dramat Kupca, to jest Każdego, przynosi niezwykłą wizję Sądu w duchu apokryficznym, więc wymodelowanego na polskich obyczajach procesowych z XVI wieku. Obraz stanowi przykład złączenia sacrum i profanum, jest także wyrazem powszechnych lęków i nadziei ludzi epoki.

W takim dramatycznym, uscenicznionym obramowaniu teatru śmierci i żałoby związek między widowiskiem kulturowym a dramatem społecznym jako ponadgatunkowym matecznikiem gatunków widowiskowych wydaje się oczywisty. Podobnie jak przynależność żałoby do trzeciej fazy dramatu społecznego, przywracania równowagi, która może przejść w nowy kryzys, jawiąc się znów jako teatr śmierci.

Powołuje on do życia określone gatunki dramatyczno-teatralne w typie **dram oblężniczych**. Ich antywzorem pozostaje sztuka Miguela Cervantesa *Zburzenie Numancji*, pokazująca śmierć miasta w wyniku rzymskiego oblężenia. Dramat był antywzorem ponieważ „grzeszył" przeciw klasycznemu smakowi. Jego wady wylicza Ludwik Osiński. Nie dość, że rozpada się na wiele obrazów, w dodatku mieszających rodzaje, to zawiera tak przerażające i długotrwałe „widoki ludzkie serca rozdzierające", że mogą one budzić zgrozę i wstręt, choć alegoryczna sława mieszkańcom miasta „wieczną chwałę zapowiada". Takiego błędu nie popełniały już dziewiętnastowieczne dramaty oblężnicze. A było ich wiele – np. *Oblężenie Warszawy* (1814), *Oblężenie Smoleńska* (1814), *Oblężenie Saragossy* (1817), *Polacy w Hiszpanii* (1820), *Oblężenie Lwowa* (1822), *Oblężenie Sandomierza* (1824), nawet Aleksander Fredro napisał jednoaktową *Obronę Olsztyna* (1830). Można przypuszczać, że niezależnie od innych powodów ich pojawienia się na scenach, w specyficzny sposób odreagowywały one publicznie traumę wojen napoleońskich. I w przeciwieństwie do *Numancji* – nie przesadzały z rozlewem krwi. Po-

dobny „odzew" dramatyczny występuje w teatrze po rewolucji francuskiej (w tej roli „obsadził się" melodramat) czy w latach trzydziestych XX wieku (*Kres wędrówki* Roberta Sheriffa, 1929; *Ivan Kreuger* Jerzego Tepy, 1934). Te dramaty, zwykle o niewielkiej wartości literackiej, za to przede wszystkim projektujące widowiska i nie zawsze nadające się do czytania, należą do zasobu gatunków teatralnych. Można je potraktować jako swoistą sceniczną grę z pamięcią o minionym wydarzeniu, ale także przypomnienie braku rytuału żałobnego lub rytuału nieszczęścia (określenie Victora Turnera). Braku, bowiem różne wielkie hekatomby nigdy tak naprawdę nie doświadczyły rytuału opłakania. Sztuki teatralne nie tylko o tym przypominają, ale wykorzystują w paradoksalny sposób teatr, zjawisko o ludycznym charakterze, dla wykonania gestu żałobnego wspomnienia. Łączą one publiczność i aktorów we wspólnym przeżyciu, w istocie przecież dalekim od rzeczywistego widowiska żałobnego, stanowiącego – jak mówi Turner – „orkiestrację działań i przedmiotów symbolicznych we wszystkich kodach percepcyjnych – wizualnym, słuchowym, dotykowym, węchowym i smakowym". Być może byłby to dziwny rodzaj teatralnej quasi-ceremonii pogrzebowej.

We wszystkich cywilizacjach – zauważa Jacques Ruffie – „śmierć znajduje się w samym sercu życia społecznego, głównie poprzez ceremonie pogrzebowe". Wszak tym, „co łączy rodzinę sensu largo (czyli wykraczającą poza elementarną komórkę składającą się z rodziców i ich dzieci), są jej zmarli. (…) Ze śmiercią wiąże się dziedzictwo, przekazywane nam przez naszych przodków i pozostawione przez nas potomnym. Przekaz ten stanowi o odwieczności cywilizacji (…)". Zarazem jednak śmierć stanowi naszą siłę napędową, rodzaj ucieczki w nieśmiertelność, jaką zapewnić mogą jednostkom wielkie dzieła, wielkie odkrycia czy pamiętne dokonania. „Fabryka śmierci" jest zatem jednocześnie fabryką cywilizacji i kultury, a rytuał żałoby, biegunowy wobec wszystkich widowiskowych manifestacji życia, jest kulturową „nadbudową" nad rytualnym przejściem do świata umarłych.

Bibliografia

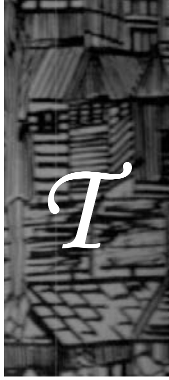
Gutowska M., *Taniec śmierci. „Żyjąc wszystko tańcujemy, a że obok śmierć nie wiemy…"*, Warszawa 2010

Konarska-Zimnicka S., *Taniec w Polsce średniowiecznej. Świadectwo źródeł pisanych*, Kraków–Kielce 2009

Kurek K., Wydra W., *Taniec śmierci na scenie Kolegium Jezuickiego w Kaliszu?* „Poznańskie Studia Polonistyczne" 2013 nr 22

MacAloon J.J., *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie W. Dudzik, Warszawa 2009

Osiński L., *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1861
Prejs M., *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009
Ruffie J., *Seks i śmierć*, przeł. B.A. Matusiak, Warszawa 1997
Taniec śmierci – od późnego średniowiecza do końca XX wieku, red. E. Szuster, Szczecin 2002
Turner V., *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, przeł. P. Skurowski, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010
Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda oraz M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, Gdańsk 2004
Ziomek J., *Renesans*, Warszawa 1977



Teatr śmierci: wojna

Wydaje się nader ryzykowne po dwudziestowiecznych doświadczeniach ujmowanie wojny w kategoriach widowiska. Niemniej te doświadczenia, wsparte przez powszechne antywojenne nastawienie, przesłaniają jej widowiskowość. Jej przeczucie niekiedy tylko prześwituje przez wypowiedzi młodych chłopców, pytanych, dlaczego dobrowolnie zgłaszają się na afgańską wojnę (w duńskim filmie *Armadillo. Wojna jest w nas*, reż. Janus Netz Pedersen, 2010). Świadomość tę posiadały jednak dawne epoki, dla których nierzadko walka i przedstawienie miały status analogiczny. Pamięć o kulturze starożytnego Rzymu poświadcza, że rzezie odbywały się w tej samej przestrzeni amfiteatru, co spektakle; zresztą nie szukając daleko, renesansowe walki zwierząt mogły odbywać się w teatrze, a właściwe dla nich budynki, zwane u nas hecami, służyły też do cyrkowych pokazów. Do wojny należały zarówno różne sposoby czczenia zwycięstwa (gwałty, grabieże, ogień, pijackie biesiady), jak rytualne procedury zapewniania sobie powodzenia przed jej rozpoczęciem i kolejnymi bitwami (modlitwy, msze, różne działania magiczne). Oczywiście na jej początku nikt nie zakładał z góry klęski, która przychodziła znienacka i wprowadzała własne obrzędy (ograbianie zwłok na polu bitwy, dobijanie rannych, mordowanie jeńców, krwawe szpitale w drugiej połowe XIX wieku i narodziny pielęgniarstwa).

Nie wiadomo, jakie są źródła wojny, bowiem, jak pisze John Keegan, ich poszukiwanie przez antropologów jest „z góry skazane na porażkę, wszak żadne, najbardziej prymitywne społeczeństwo dostępne badaczom nie przetrwało w formie pierwotnej. Wszystkie były już na jakimś stopniu ewolucji bądź uległy określonym transmutacjom na skutek kontaktu, choćby drobnego, z innymi”. Generalnie wojna jest traktowana przez historyków jako zjawisko państwowe i polityczne, wymagające organizacji, trudu, pracy i mające własne cele w postaci gratyfikacji honoru, sławy, awansu społecznego, bogactwa, nowego terytorium. Ma ona także własny ceremoniał. Zawiera się między aktem wypowiedzenia a traktatem pokojowym, podczas gdy w jej „wnętrzu” mieszczą się przeplatane bitwami i atakami chwile pokoju, nabożeństw, zabaw i rozrywek, koniecznych zbrojeń i zakulisowych targów, śmierci w wyniku odniesionych ran i powrotów do zdrowia. Ale czegokol-

wiek by nie powiedzieć – pisze Keegan – istotą wojny jest po prostu rzeź, a „walka to jądro wojny". Z tego punktu widzenia wojna jest po prostu **tryumfem śmierci**, realizacją tego gatunku widowiskowego w najszerszej skali. Jego innym wariantem będzie **teatr dżumy**, mniejszym **turniej rycerski** w formie starcia dwóch grup rycerzy. Ale wojna jest też traktowana jako „siła niezależna od kontroli państw, wynikająca z potencjału bojowego obecnego w różnym stopniu we wszystkich społeczeństwach (…)". W roku 1914 ten potencjał został wzbogacony przez entuzjazm; różnokształtny radosny nastrój wojenny ogarniał państwa Europy – obok niemieckiego mistycyzmu pojawiał się francuski rewanżyzm (za rok 1870) lub brytyjska utopijna nadzieja na następujący po niej wieczny pokój. Wszystkim stronom ta wojna rysowała się nie tylko jako zwycięska, ale też po Darwinowsku konieczna dla „oczyszczenia" sceny politycznej ze „słabych", którzy muszą ulec silnym. Sprawdza się teza Bataille'a z *Części przeklętej* o nadmiarze nagromadzonej energii społecznej, wymagającej roztrwonienia. Tym razem nie w próżniactwie i marnotrawstwie, zbytku i sztuce, lecz w wojnie. Ta z roku 1914 stała się pierwszym „samobójstwem Europy".

Jako widowisko kulturowe wojna jest z paru przyczyn bardzo trudna do opisania. Po pierwsze sposoby jej prowadzenia ulegały zmianie nie tylko ze względu na coraz doskonalszą broń, ani nie tylko z powodu przekształceń jej teorii, metodologii i strategii, także nie tylko dlatego, że różnicował ją teren, na którym się toczyła i związane z nim odmienne sposoby walki, również nie tylko ze względu na niemożliwą do porównania wojnę pozycyjną z wojną totalną. Natomiast jest trudna do opisania ze względu na sposób jej wplecenia w rozmaicie ukształtowane struktury społeczno-państwowe, co uwidacznia współczynnik udziału wojska w życiu społecznym, pozwalający ocenić stopnień militaryzacji społeczeństwa. Koncepcja MPR, to jest *Military Participation Ratio* Stanisława Andreskiego (Andrzejewskiego), obejmuje stopień kontroli władzy nad społeczeństwem, wskaźnik jego podporządkowania i jej dominacji oraz wskaźnik spójności przy wyznaczeniu stopnia jedności klasy wojskowej. Bardzo wysoki stopień MPR w Niemczech przed wybuchem drugiej wojny wskazywał wysoki stopień militaryzacji społeczeństwa i zarazem nasycenia bronią obszaru państwa.

Johan Huizinga twierdzi, że „wojnę uważać możemy za funkcję kulturową dopóty, dopóki toczy się ona w obrębie pewnego kręgu, w którym poszczególni członkowie uznają siebie za równouprawnionych. Jeśli prowadzi się wojnę przeciwko grupom, których w istocie nie uznaje się za ludzi lub którym w każdym razie nie przyznaje się żadnych ludzkich praw, (…) wojna pozostać może wówczas o tyle tylko w granicach kultury, o ile grupa w imię własnego honoru nałoży sobie pewne ograniczenia". Ani wojny totalnej, ani działań eksterminacyjnych, ludobójstwa nie wlicza Huizinga





„(…) obraz wojny jest nieprzekazywalny. Ani piórem, ani głosem, ani kamerą. Wojna jest rzeczywistością tylko dla tych, którzy tkwią w jej zakrwawionym, wstrętnym, brudnym wnętrzu". Może jednak stać się widowiskiem, „jeśli jest widziana na odległość i fachowo obrobiona na stole montażowym" (Ryszard Kapuściński). W przeszłości oglądano ją jak widowisko, z oddali, gdy dystans zacierał jej okrucieństwo i performatywny charakter. Dziś dystans ten się zwiększa dzięki obrazowi telewizyjnemu. W polskiej tradycji nie tylko literackiej bitwę zwano tańcem. I tak właśnie zatytułował swój obraz Juliusz Kossak, *Taniec tatarski*. Druga bitwa, pod Wagram (według obrazu Jana Rosena), ma widownię złożoną ze sztabu Napoleona, któremu szwoleżerowie ofiarowują zdobyte sztandary. Ci widzowie należeli do świata bitwy jako jej sprawcy, choć też byli jej obserwatorami.

w zakres kultury. Pozostają poza uporządkowaną sferą ludzkiego współistnienia, więc poza prawem narodów, które wywodzi się z poziomu agonu jako świadomość tego, co „przeciwne honorowi, niezgodne z regułami". Problem w tym, że wojna się zmienia razem z przemianami świata i kultury. Nie dba dziś o żadne reguły, nie istnieją linie frontu, państwa prowadzą niewypowiedzianą, choć trwającą wojnę z bezpańswowymi organizacjami terrorystycznymi, mafijnymi, z kartelami narkotykowymi, a jej obrazy pojawiają się głównie w mediach, potrafiących zmanipulować każdą informację i przechwycić wpisany w nią jako w widowisko kulturowe element ludyczny, o którym pisze Huizinga. Czynnik ten jest coraz mniej widoczny, znacznie łatwiej go wyodrębnić w dawnych wojnach, które stworzyły metaforyczne określenie **„teatr wojny"**. Zakłada ono bowiem niejako z góry posiadanie przez wojnę własnej widowni, jej spektaklotwórczy charakter. Wymaga jednak – stwierdza Huizinga – aby walka była zabawą, a zabawa walką, choć agonowi towarzyszyła tu zawsze hazardowa gra człowieka z losem. Zrównanie walki i zabawy, a dokładniej walki i tańca odnajdziemy w polskim dramacie scenicznym, poczynając od *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego. „Kto Polak w boju dla niego dziś gody" – śpiewał bohater *Akademika warszawskiego* Stanisława Bratkowskiego (1830); „My właśnie bitwę zowiem tańcem, książę" – oznajmiał Jakub Sobieski w *Odsieczy Wiednia* Elżbiety Bośniackiej (1883).

Sens polskiej frazy przekracza znaczenie frazy Huizingi nie tylko dlatego, że nawiązuje do średniowiecznego tańca śmierci, ale głównie dlatego, że odnosi się do patriotycznej ofiary za ojczyznę, która mimo swej konieczności jest tak lekka, jak zabawa i taniec, piękna nawet w śmierci. Jeśliby brać pod uwagę Turnera-Schechnera model relacji między dramatem społecznym a dramatem scenicznym, polski taniec-walka powinien być czynnikiem w dramacie społecznym ukrytym, a wydobywanym na scenie, zapewne też bywał frustrującym obowiązkiem, który w światłach rampy przybierał kształt piękny i pociągający.

Widzowie wojennego performansu dzielą się na kilka kategorii i nikogo ona nie omija. Do wojny należy bowiem zarówno czas ją poprzedzający, pełen przygotowań, ale też chwil od niej odległych, gdy dopiero majaczy na horyzoncie, kiedy mundur pozwala uwodzić dziewczęta, balować i nie myśleć o jej konsekwencjach, ranach, kalectwie, śmierci; albo myśleć o niej w kategoriach odwrotnych – zatem z różnych względów uważać ją za potrzebną (jak działo się w 1914), nawet konieczną. O taką przecież modlili się nasi przodkowie, wierząc, że dzięki niej odzyskamy niepodległość. Do wojny należy także czas ją zamykający, upojenia zwycięstwem lub porażenia klęską, czas zmiany statusu z walczącego na jeńca. A jeńcy są także uczestnikami wojny. Wszyscy pozostający w jej orbicie przeżywają jej okropności

i proces wyzbywania się człowieczeństwa: „Widziałem jeńców strzelanych, jeżeli który osłabł i dalej iść nie mógł – wspomina Aleksander Fredro – (…) Widziałem … tak, widziałem siebie, kiedy kolega, niby przyjaciel, przedał futro ze mnie, które mi był pożyczył, bo ich dwa zdobył w Moskwie". Niedawny bohater wojenny ogarnia tu siebie wzrokiem niczym aktora na scenie, daje przy tym świadectwo trwałej traumy naznaczającej jego całe życie. Bowiem przeżyta wojna zwykle już nie opuszcza człowieka, zostaje w nim do końca jego dni, w takiej czy innej postaci.

We wspomnieniach Fredry uwidacznia się przechodniość statusu widza. Wojna bowiem ma zawsze swych obserwatorów, zarówno w sztabach, jak i wśród walczących. Widowiskiem – jeśli tak mogę powiedzieć – wzajemnym są marsze, rozmaite przemieszczania się formacji, pobyty na kwaterach i w obozowiskach, panujące tam zwyczaje (np. w wojsku napoleońskim kwitł zwyczaj pojedynków zbiorowych i indywidualnych), widowiskiem może być też czas przed samą bitwą. Juliusz Falkowski podaje, że w wieczór poprzedzający bitwę pod Borodino panowała ludyczna atmosfera. Przy rozpalonych ogniskach żołnierze czyścili broń, trzepali mundury paradne, „był bowiem zwyczaj w wojsku napoleońskim występować na wielkie bitwy jak na paradę. (…) Żartowano sobie ze wszystkiego, nawet ze śmierci, zwanej przez Francuzów starą babą bez nosa (*la vieille camarde*). Zresztą nikt nie myślał, że może zginąć. (…) Na wszystkich obliczach malowała się tylko ochota i pewność zwycięstwa". Widowiskiem jest też – rzecz jasna – bitwa. Dawniej poprzedzana specjalną muzyką bębnów i trąbek, rozbrzmiewającą również w jej trakcie i wprowadzającą akcent estetyczny w jej zwykłą orkiestrację – krzyki umierających, wrzask rozkazów, szczęk białej broni lub huk wystrzałów, odgłosy pędzących lub umierających koni, a później – warkot rozmaitych pojazdów.

Dawniejsza wojna miała jednak także własnych widzów: odparcie Austriaków spod Pragi w 1809 roku oglądała ludność Warszawy z brzegu Wisły, z gór Dynasowskich, z okien, dachów i kominów. „Arcyksiążę z pomniejszymi jenerałami i sztabem swoim wyszedł na taras zamkowy przypatrywać się przez teleskop kolejom walki". Leon Dembowski opowiada, jak z rodziną udał się do domu księdza Woronicza, który z okien miał widok na Pragę. „Stamtąd jak arcyksiążę z zamku, część tej bitwy widzieć mogliśmy (…) gołym okiem lub przez lornetki. Jakież to jednak było nieporównane widowisko. Nie widzieliśmy wtedy pod Raszynem okropności wojny, tylko linie posuwające się naprzód, strzelania plutonami, nacierania jazdy, a wszystko z daleka wydawało się jakby jakaś wspaniała parada". Oddalenie zaciera prawdziwe rysy wojny, nadaje jej niemal estetyczny charakter. Widok walki na błotach Nadwiślańskich – Falkowski cytuje tu Antoniego Ostrowskiego – „podnosił do najwyższego stopnia entuzjazm

zebranej nad Wisłą ludności; nawzajem widok tej ludności patrzącej na walkę dodawał ogromnego bodźca naszym żołnierzom walczącym pod jej oczami". Wojna stawała się w ten sposób prawdziwym spektaklem. Ta publiczność ogląda z upodobaniem strzelaninę, śmieje się, gdy dwie kule wypędzają Austriaków z ich schronienia, wpada w panikę, gdy uderzają w mur ogrodowy i ucieka przez wąską furtkę. Wprawdzie w tym ostatnim momencie wojna ukazuje swą niebezpieczną twarz, ale poczucie niebezpieczeństwa wydaje się jeszcze niewystarczająco zinterioryzowane, za to osłabione przez patriotyczne nastawienie mieszkańców miasta, nadające tej wojnie świąteczny charakter. Scenki opisywane w dawnych pamiętnikach ujawniają istnienie wojennej publiczności, obserwatorów, gapiów, może nawet miłośników takich widowisk, mających do nich rozrywkowo-teatralne podejście.

Aby wojna stała się widowiskiem, musi posiadać widownię wobec niej zdystansowaną. Ten dystans może mieć wymiar czysto fizycznej odległości, by można było ją podziwiać. Na tej zasadzie istniała wojna wietnamska w CNN, była po prostu obrazem z daleka, nie stwarzała bezpośredniego zagrożenia dla telewizyjnej widowni. Ale dystans może mieć także charakter ideowy i taką funkcję spełniał polski patriotyzm. Wprowadzał on swoiste znieczulenie na wojnę, sprawiał, że mogła wydawać się „dobrą" wojną, właściwą. Innym wypadkiem jest ideologia, która wojnę nasyca bezwzględnym przekonaniem o konieczności walki, na przykład w obronie pewnych wartości i przeciw „imperium zła". Nie pozostaje bez znaczenia jeszcze jeden czynnik dystansujący – miraż bogactwa, który kazał konkwistadorom zdobywać dalekie ziemie w imię złota, wprowadzając swoisty typ znieczulenia na okropności wojny.

Wojenna publiczność należy też do czasu „po", co pokazuje scenka, w której generał Krasiński płynący przez Wisłę z wiadomością o rejteradzie Austriaków widzi „wyniosły brzeg Wisły od strony Warszawy, na pochyłości swojej zasiany ludem jak makiem od dołu do góry. Lud prosty, gwardziści, panowie, damy, zgoła wszystkie klasy ludności warszawskiej obudzone o wschodzie słońca jakby jedną iskrą elektryczną (…). A co za krzyki! Jakie serdeczne przeciągłe wiwaty! Jakie rzucania czapek w górę. Pierwszy to raz w życiu miałem przed oczami tak porywające widowisko". Role widzów i wykonawców okazują się obrotowe, performans jest dwustronny. Pojawia się święto, które lokując się w fazie liminalnej, przywracania równowagi, staje się świętem nadziei. Na wysokim brzegu Wisły stoi bowiem communitas, wspólnota narodowa, abstrahująca od wszelkich podziałów klasowych, oddająca się spontanicznej radości i wprowadzająca do istniejącej sytuacji swobodne, mozaikowe elementy zabawy. W tej złożonej reakcji zgromadzeni manifestują swoją tożsamość.

Nie tylko widowisko, także święto może pojawić się na każdym etapie wojny, pozostając elementem jej całego obrazu lub wyodrębnionym fragmentem. 19 marca 1811 roku przed wyprawą moskiewską wojsko czci księcia Józefa składkową ucztą w Pałacu Saskim, gdzie „bronią, chorągwiami i trofeami zwycięstwa przyozdobiono przysionki i sale". Na wzniesieniu stanęło popiersie księcia z wieńcem laurowym na głowie, pod nim okolicznościowy wiersz Koźmiana. „Delegaci wszystkich pułków, oficerowie i żołnierze zjechali się na nią do Warszawy i zasiedli około stołów (…); kapele wojskowe przygrywały, a po pierwszych toastach zaczęła się wesołość huczna, rozkiełznana, szalona, jaką tylko na festynach wojskowych widzieć można". Było to pogodne widowisko z winem i muzyką, performans wyposażony w określoną scenografię (kwiaty, sztandary, barwy narodowe, świetne mundury). Podobny charakter miały uczty urządzane w Ogrodzie Saskim dla wojska podczas powstania listopadowego, gdy scenerią święta stawał się cały wiosenny ogród. Być może nawiązywały one do dawnych uczt karnawałowych, choć już nie odwracano w nich hierarchii. Po zwycięstwie generała Skrzyneckiego pod Dębem Wielkim Rząd Narodowy zarządził uroczyste nabożeństwo w katedrze, gdzie ołtarz przybrano (jak przed wiekami) zdobytymi chorągwiami. Na tle rzęsiście oświetlonych domów stały nieprzebrane tłumy, oglądające procesję formacji wojskowych prezentujących broń. Święto ogarniało wszystkich, nawet jeńców rosyjskich, tworząc ludzką, nie tylko narodową communitas.

Z perspektywy czasu wydaje się wręcz, że podczas powstania listopadowego, zatem trwającego stanu wojny z Moskwą, stolica żyła w jakimś nieustającym karnawale, w którym w jedno łączyły się zabawy, gry, spektakle (zarówno uliczne, jak teatralne, amatorskie i profesjonalne). W tym nastroju mieściły się też tańce po patriotycznych spektaklach w Teatrze Narodowym, scalające scenę i widownię, spontaniczne składki na „święcone" dla żołnierzy i utworzenie nowego pułku ułanów, wycieczki na pole bitwy w Olszynce, okolicznościowe wiersze publikowane w prasie i liczne piosenki, kabaretowe występy, z których dochód przeznaczony był na lazarety czy wiele innych przejawów święta/zabawy/spektaklu/gry. A wszystko mieściło się w obramowaniu codziennych performansów mieszkańców – wtedy niemal frontowej stolicy. Świątecznym widowiskiem stało się nawet sypanie okopów przed rosyjskim atakiem. 21 lipca na wezwanie Rządu Narodowego do umacniania szańców „pośpieszyły tysiączne tłumy". „Biegły tam dzieci, niewiasty, księża nawet. Gwardia narodowa w kilku oddziałach, z muzyką i bębnami na czele, cechy i chorągwie, arystokratyczne damy – wszyscy z rydlami w ręku, przybranymi w kwiaty i wstążki kolorów narodowych (…). W końcu postępowali służący i służące z zapasami żywności. Przybył i prezes Rządu, Czartoryski, przyjęty radosnymi okrzykami. Sklepy i warsztaty zamknięto, kupcy z czeladzią, fabrykanci i rzemieślnicy udali się rów-

nież na okopy. Sądy zawiesiły posiedzenia i sędziowie z woźnymi pracowali wspólnie. (…) uczniowie szkół cyrkułowych pod wodzą swego nauczyciela, Józefa Królikowskiego, (…) pracowali boso dzień cały. Po robocie powrócili z rozwiniętymi sztandarami do ratusza, śpiewając pieśni narodowe i wołając: »Niech żyje Ojczyzna!«"

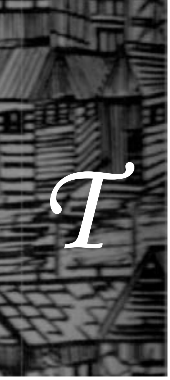
To jeden z najbardziej niezwykłych obrazów communitas, tworzącej antystrukturę w sytuacji zagrożenia i jednocześnie wielkie widowisko, obronny performans. Trudno powiedzieć, rzecz jasna, ile w tym obrazie patriotycznego zachwiania proporcji, kto naprawdę pracował, a kto jedynie oglądał i na ile ta praca okazała się przydatna. Niemniej sypanie szańców już po raz drugi w krótkim czasie zintegrowało stolicę, pierwszy taki wypadek miał miejsce podczas wojny z Austriakami i został utrwalony w okolicznościowej komedii Ludwika Adama Dmuszewskiego *Okopy na Pradze* (1809). Jeżeli zazwyczaj wojna może stawać się jednocześnie teatrem i karnawałem ofiar, krwi i żałoby, przy czym *karnawał* pojawia się tu jako metafora, podobnie jak *teatr*, powstanie listopadowe wydaje się zarazem karnawałem i radosnym teatrem przedstawień dobrej wojny. To poczucie wolności i nadzieja niepodległości stały u źródeł tak niezwykłej atmosfery, już chyba nigdy nie powtórzonej w naszych dziejach.

Ten wyjątkowy obraz nie może przesłaniać wizerunku wojny jako głębokiej gry o najwyższą stawkę – stawkę zdrowia i życia ze strony jej uczestników, stawkę władzy ze strony wojnę prowadzących. Ta gra pozostaje przygotowana i obliczona, choć obok racjonalnego czynu zdobywczego może się stać także irracjonalnym aktem rewanżu; może być nasycona entuzjazmem (jak w roku 1914), albo poczuciem lojalności (jak po ucieczce Napoleona z Elby). Jest to zmieszana wieloforma – zarazem gra, rytuał (nawet z elementami zabawy), święto i performans. Przy czym sprawcza moc takiego wojennego performansu bywa ogromna ze względu na zawarty w nim ładunek agresji, okrucieństwa i przemocy, siłę ideologicznej manipulacji, ale i chaos, jaki powoduje, niezależnie od stopnia swego uporządkowania. To chaos energetyczny, wszak wprowadza na scenę również działania twórcze, przekraczające zastane reguły kulturowe oraz zasady dotychczasowej gry technologicznej i rynkowej. Jakże znamienny jest fragment jednej z kryminalnych powieści Andrei Camilierego dotyczący współczesnego, bezpiecznego, bo uprawianego z dystansu, „zwyczaju konsumowania chleba i trupów", który dziś łączy telewizyjne wiadomości z wieczornym posiłkiem.

Bibliografia

Bataille G., *Część przeklęta oraz Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002

Chwalba A., *Samobójstwo Europy. Wielka wojna 1914-1918*, Kraków 2011
Contamine P., *Wojna w średniowieczu*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1999
Falkowski J., *Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń w Polsce*, t. 3, 4, Poznań 1884
Fredro A., *Trzy po trzy*, oprac. i wstęp K. Czajkowska, Warszawa 1976
Geertz C., *Głęboka gra: uwagi o walkach kogutów na Bali*, w: C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005
Huizinga J., *Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967
Keegan J., *Historia wojen*, przeł. G. Woźniak, Warszawa 1998
Koźmian S., *Pamiętniki*, Poznań 1858
Kraushar A., *Życie potoczne Warszawy w czasach listopadowych 1830-1831*, Warszawa 1910
Magierowski M., *Dziwna wojna*, „Rzeczpospolita" 2-3-08.2014
Varga K., *100 lat po końcu świata*, „Gazeta Wyborcza" 25.07.2014



Teatr ulicy

Ulica, podstawowa, „praktykowana" przez nas przestrzeń miejskiego życia, to jednocześnie miejsce codziennego, niekończącego się spektaklu, którego jesteśmy jednocześnie twórcami, reżyserami, aktorami, widzami, komentatorami, oglądanymi i oglądającymi – wszystkim. Scena ta, należąc do standardowej codzienności, zarazem w jakiś sposób się jej wymyka, bowiem zaludniają ją w istocie gromady obcych sobie ludzi. Każdy z nich niesie ze sobą jakąś mikroopowieść, określającą jego teatr działań ulicznych, przypadkowych lub przemyślanych, mieszczących się w szczelinach między życiem społecznym z jego aktualnymi zasadami a systemem kulturowym, który reprezentuje. Chodząc po ulicach, spacerując, zwiedzając, poruszając się bez celu lub podążając gdzieś i po coś, zawsze należymy do tego teatru, najbardziej elementarnego z teatrów miasta. Nie chodzi mi o obowiązkowy udział w żadnych świętach, ani państwowych, ani miejskich, ani religijnych, nie mam na myśli karnawału, manifestacji spontanicznej lub zorganizowanej czy jakiegoś aktu interwencji w miejską przestrzeń, nie chodzi mi o uczestnictwo w grze miejskiej, w jakimś publicznym projekcie czy w spektaklu ulicznego teatru, jedynie użytkującego ulicę. Zależy mi natomiast na refleksji nad tym najzwyczajniejszym teatrem – jeśli tak można powiedzieć – teatrem przechodnim.

Ten teatr zdominował bowiem współczesne ulice, zwłaszcza wielkich miast, i jest nieporównywalny z dawnym teatrem ulicy. Historycznie bowiem rzecz biorąc, miejska ulica z przeszłości żyła innym rytmem. Należały do niej wszelkie odmiany widowisk, poczynając od karnawałów i misteriów, niekoniecznie tych wielkich, które tworzyły całe miasta, ale także małych, grywanych w Polsce przez krakowskich studentów, na ulicach czy cmentarzach, które wspomina Czesław Hernas. Do ulicy należeli kuglarze, magicy, sprzedawcy loterii, wrzaskliwe przekupki, żebracy i podwórzowi śpiewacy. Każde miasto miało swą dźwiękową aurę, na którą składał się hałas wozów, bicie dzwonów, rozmaite odgłosy dobiegające z warsztatów rzemieślniczych, szynkowni i traktierni, z targów. Życie toczyło się wtedy w znacznie większym stopniu na ulicy, zwłaszcza w dzielnicach ludowych, choć nie jedynie. Doświadczenie znamiennego zestrojenia dźwięków miasta



Na ulicy przechodzień jest „ontologiczną hybrydą”, gdyż „aktor i obserwator są ściśnięci w jedną dynamiczną dualność” (Peter Sloterdijk). Mogą też odgrywać przedstawienie „wystawiając” samych siebie, świadomie eksponując swoje „ja” w odpowiednim kostiumie i z odpowiednim gestem (Erving Goffman). Na fotografii – ulica lwowska z lat trzydziestych XX wieku. Współcześnie tzw. flanowanie należy do przeszłości. Zastąpił je *window-shopping*.

zanotował Oskar Miłosz w swej *Symfonii listopadowej*, w której „mroźny, głuchy brzęk wiader u fontanny" o bladym świcie i „biedne zimowe głosy ze starych przedmieści" są eliptycznym zapisem akustyki Paryża.

Współcześnie ulica jest głównie przestrzenią przechodnią, nie przygarnia i nie wchłania różnych spektakli, ale sama je powołuje do życia, choć w zupełnie innym charakterze i wymiarze. Nie ma w nich zwyczajowego teatralnego podziału na wykonawców i obserwatorów, występujemy i współgramy, ale równocześnie lub rotacyjnie jesteśmy widzami, uczestnikami masowego spektaklu ludzkiego. Należymy do kultury nadmiaru i mobilności, będącej także kulturą natychmiastowości – zauważa James E. Combs. Spektakl chodzenia, oglądania, zwiedzania, kupowania jest naszym głównym spektaklem życia, zarazem odpoczynkiem i pracą. Uliczne role, w których występujemy, są zmienne, są autonomicznymi mikroprezentacjami, zorientowanymi na mikrowspólnoty i ważny dla nich konkret. Udział w tych maleńkich przedstawieniach jest doświadczeniem zwyczajnym i codziennym, szybko przemijającym i natychmiast zastępowanym przez następne. To doświadczenia spontaniczne, pozbawione uprzednich przygotowań, czasami tylko oparte na jakimś zestawie wytycznych, z góry zaplanowane, np. w przypadku ślubu lub pogrzebu. Oba ich rodzaje, ten improwizowany i ten przygotowany, czynią rytuał z nieustannego konstruowania własnego „ja", nastawionego na stale otwarty obszar i obraz miasta, współtworzącego naszą świadomość bycia w naszym świecie – tu i teraz. Wielu zwyczajnych ulicznych performansów nie dostrzegamy, są zbyt opatrzone, tym samym nieciekawe. Dojrzymy je dopiero, gdy nabiorą intensywności lub wniosą walor nadzwyczajności, by zatrzymać na sobie naszą uwagę i zademonstrować, w jaki sposób partykularne i uniwersalne ulega w nich stopieniu.

Niemniej każde przejście ulicami miasta stanowi akt włączenia się w rozległą, anonimową sferę publiczną, podczas gdy przycupnięcie, choćby na chwilę, na parkowej lub przyplacowej ławce z tej przestrzeni wyłącza, zmienia nas w obserwatorów, w widownię. Wszystkim praktykujących uliczne przebiegi znajomość miasta stwarza poczucie bezpieczeństwa, znamy wszak jego strukturę, obyczaje, linie komunikacyjne, a ustabilizowane otoczenie pozwala zarówno na wyłączenie się, jak i na prywatną zabawę kosztem innych i miasta, na obserwację licznych przechodnich performansów zwykle uprawianych nieświadomie.

Doświadczenie teatru ulicy mówi, że wszystkie te mniej lub bardziej zrytualizowane performanse stanowią „złożoną formę kompozycyjną", którą możemy podziwiać, ale i jej nie dostrzegać, która może złościć, ale która niezależnie od tego, czy ją obserwujemy, buduje punkt widzenia i zarazem

porządkuje swój kontekst przez zwyczajne środki wyrazu, chwytane przez nas niejako w przelocie, w przejściu. Każdy pieszy „akt wypowiadania" zawiera wędrowną opowieść, która nie przejmuje tożsamości od przestrzeni. „Wprowadza ukradkiem wielość własnych odniesień i cytatów" – stwierdza Michel de Certeau – „jest rezultatem spotkań i kolejnych sposobności", nadających jej pewną retorykę. Opowieści o praktykach przestrzennych – a taka jest przecież także opowieść o chodzeniu/błądzeniu po mieście – według de Certeau realizują dwie podstawowe figury stylistyczne: synekdochę (część zamiast całości) i asyndeton (eliminacja łączników zdaniowych). Jedna z figur „rozciąga jakąś część przestrzeni, każąc jej odgrywać rolę czegoś większego (jakiejś całości)", druga „poprzez elizję tworzy coś »mniejszego«, wprowadza nieobecność do przestrzennego continuum, zachowując z niego tylko wybrane fragmenty albo szczątki". Jedna więc zagęszcza i pomniejsza, druga odcina i powstaje przestrzenna fraza o charakterze antologii cytatów lub elipsy, złożona z przerw i aluzji. Dlatego też opowieści o miejscach są bricolagami, zrobionymi z resztek świata. Nie zawierają napisanych scenariuszy wydarzeń, pozwalają jedynie na cząstkową konsumpcję przestrzeni, powierzchowne wrażenia, koncentrację na drobnych szczegółach.

Każdy przechodzień po mieście, każdy aktor i zarazem obserwator miejskiej sceny chwyta fragmenty widoków, dźwięków, zapachów miasta. Miejska rzeczywistość staje się dla niego serią epizodów, anegdot, wizji, opowieści, ułożonych linearnie mimo symultanizmu miejskiej sceny. Zapis tworzyłby ścieg ruchu bezcelowego/celowego, kierującego się kilkoma potencjalnymi „mapami": „mapą" ludzi, z którymi chcemy się spotkać, „mapą" sklepów i towarów, jakie pragniemy kupić, „mapą" obiektów, które musimy odwiedzić lub „mapą" przewidywanych wydarzeń, w których chcemy uczestniczyć. Zawsze przy tym jest to czas teraźniejszy, w którym żyje miasto wespół z jego mieszkańcami. Historia rzadko zakłóca tu współczesność, wszak oficjalne obchody nie należą do teatru ulicy. Niekiedy, raczej rzadko, może nas zastanowić wygląd jakiegoś miejsca, obnażając naszą (nie)świadomość lub (nie)wiedzę o jego dawniejszym wyglądzie i przyczynach jego aktualnego ukształtowania. Wyjaśnienie powodu, dlaczego w Poznaniu tory kolejowe przechodzą przez środek miasta (znajdowały się poza murami miejskimi), nikogo dziś nie obchodzi, choć przecież wiąże się ściśle z jego dziejami i funkcją spełnianą w minionych wiekach. Dla współczesnych scena ulicy to miejsce wyłącznie teraźniejsze, pozbawione jakichkolwiek dystynkcji, chyba że zdobi ją niczym dekoracja fasada ważnego lub pięknego gmachu, albo też ma tu miejsce specjalne wydarzenie, jak na przykład święto poznańskiej ulicy św. Marcin. Ale zwykle widownia wydarzenia jest przepływowa, nie angażuje się, nie ma czasu, by na dłużej zatrzymać się

przy czymś, co stanowi jedynie jeden z epizodów naszego miejskiego uczestnictwa.

Nie pamiętamy, że dawniej teatr ulicy to była zabawa w przedstawienie i zarazem udział w zdefiniowanej przez to przedstawienie rzeczywistości. Z prawdziwych miejskich świąt zostały resztki, takie jak sylwestrowe występy uliczne w oczekiwaniu na Nowy Rok, albo święto głównej ulicy miasta, połączone z występami, słodkościami (słynnymi rogalami świętomarcińskimi). Tylko wtedy świętujemy w mieście i z miastem. Zwykły spacer, uliczna włóczęga nie ma nic wspólnego ze świętem, pozostaje codziennym spektaklem.

Dwie różne role dla przechodnia projektuje z jednej strony kupowanie, z drugiej przechadzka, spacer. Pierwsza rola jest rolą uzależnienia. „Nic dookoła nie dzieje się przypadkowo, choć wszystko udaje spontaniczność; – pisze Zygmunt Bauman – nic nie jest puszczone samopas, choć wszystko schlebia odkrywanej żyłce spacerowicza; to spacerowicz jest troskliwie prowadzonym za rękę aktorem w wielkim spektaklu nabywania towarów. (…) W spektaklu dla mas i przez masy granym na zakupowym deptaku, nie jego jest scenografia, nie jego scenariusz, nie jego reżyseria". Jeżeli w roli zakupowicza mieszkaniec miasta jest zniewolony, to w roli przechadzającego się bez celu odnajduje wolność. „Ruchliwa ulica miejska – to ponownie Zygmunt Bauman – pełna jest nieopowiedzianych historii, nienapisanych scenariuszy (…). Spacerowicz ma prawo czuć się panem stworzenia. Jest reżyserem sztuk, w których przechodnie nie wiedząc o tym i nie protestując, są aktorami. Jego decyzje w niczym nie zmieniają losów tych, którym wyznaczył rolę w swych sztukach". Są to sztuki grane jedynie tu i teraz, bez przeszłości i przyszłości, zawsze zmienne, migawkowe, jednorazowe. Wszak cały teatr miejskiej ulicy ma strukturę epizodyczną.

Bibliografia

Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994

Brzozowska B., *Spadkobiercy flaneure'a. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje*, Łódź 2009

Certeau de M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008

Chaudoir P., *„Sztuki ulicy" a metafora święta*, przeł. J. Tyszka, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010

Combs J.E., *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, posłowie A. Chałupnik, Warszawa 2011

Hartung K., *Corso-Avenue-Boulevard. Utopia bulwaru*, przeł. W. Dudzik, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010

Hernas C., *W kalinowym gaju*, t. 1. *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965

Huizinga J., *Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967
Lynch K., *Obraz miasta*, przeł. E. Janicka, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010
Nieszczerzewska M., *Stymulacje autentyczne i inscenizowane*, w: *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010
Śliwińska A., *Teatr wielki, mały i codzienny. Ulica jako teatr codzienny*, w: *Teatr wielki, mniejszy i codzienny*, studia pod red. P. Kowalskiego, Opole 2002

Teatr żałoby: barokowa pompa funebris

Jest złożeniem wielkich form kulturowych – rytuału, święta, spektaklu, gry, zabawy, wpisanych w dominujący tu spektakl pogrzebu, który wykorzystuje także elementy artystyczne i posiada własną estetykę. Jest wystawnym, pełnym przepychu widowiskiem, wymagającym wielkiego starania, programu ideowego i znacznych wydatków, zatem należy do gatunków elitarnych, cząstki świata możnych i (niekiedy) wielkich, o czym świadczy florencki pogrzeb Michała Anioła czy po kilku stuleciach Wiktora Hugo. Oba były tryumfem pozycji społecznej wyjątkowego artysty, ten pierwszy, podwójny, bo urządzony w Rzymie i w macierzystej Florencji. Oba przypominały oprawy pogrzebowe urządzane władcom i książętom. Giorgio Vasari opisuje dokładnie okolicznościową budowlę żałobną, katafalk zaprojektowany na wzór mauzoleum Augusta w Rzymie. Kościół San Lorenzo spowity był kirem, a hołd artyście składały malowane wizerunki jego wielkich poprzedników. Na ścianach zawisły specjalnie namalowane obrazy przedstawiające jego szkołę, sceny z jego życia, wizerunek trzech rzek świata, pocieszających florencką Arno z powodu utraty mistrza i wiele innych. U stóp trumny składano liczne wiersze, a Benedetto Varchi wygłosił z ambony elogium artysty. „Ponieważ w żaden sposób nie było możliwe, aby całe miasto na raz wzięło udział w uroczystościach, na życzenie Jego Książęcej Mości nie usunięto dekoracji przez wiele tygodni, ku zadowoleniu swoich i przybyszów z okolicy, którzy zjeżdżali, aby to wszystko oglądnąć".

Tłumny udział mieszkańców miasta i przyjezdnych w wielkich pogrzebach świadczy, że dostarczały one zabawy i rozrywki ludziom zwyczajnym, obserwatorom i gapiom, nie mówiąc o jego uczestnikach. Formy takich widowisk zmieniały się w zależności od czasu kulturowego, tworząc warianty gatunku. Pewne elementy jednakże ocalały przez stulecia, choć w zmodyfikowanej postaci. Wśród nich znajdzie się występująca w rzymskich pogrzebach postać odgrywającego zmarłego archimima, przy eliminacji idących w pochodzie tancerzy, aktorów i mimów parodiujących go w kolejnych scenkach. Obecność mima w masce miała miejsce jeszcze podczas pogrzebu pierwszego chrześcijańskiego cesarza, Konstantyna Wielkiego, i można na nią natrafić wiele wieków później. Utrwalony we wczesnym średniowieczu



„Śmierć jako postać życia tragicznego jest losem indywidualnym" (Walter Benjamin). Katafalk księcia Józefa Poniatowskiego łączy los jednostkowy z losem narodu. Ten związek zostaje poświadczony przez fakt wystawienia tego katafalku jako daru od mieszkańców Warszawy podczas żałobnego nabożeństwa 19 listopada 1813 roku w kościele św. Krzyża. Był to dar pośmiertny, wielokrotnie motywowany. Po pierwsze trzeba go uznać za „szczególną realność, rzecz sui generis, nieredukowalną do czegoś innego możliwą do wyjaśnienia wyłącznie poprzez siebie" (Alain Caille). Tym samym – po drugie – za symbol narodowego żalu, formę rytualnego opłakiwania (o czym świadczą postacie u dołu katafalku), ale także za konstrukcję społeczną wpisaną w narodowy system wartości, za specyficzny zakład o istnienie narodu i za emanację zbiorowej wiary w to istnienie – mimo wszystko. Wiara ta zyskiwała potwierdzenie dzięki fenomenowi świętości tej honorowej wojennej śmierci, której odpowiadała wspólnotowa potrzeba takiej świętości. Wyraża ją właśnie katafalk księcia.

protokół wydarzenia – ostatnie pożegnanie i wystawienie zwłok zmarłego w reprezentacyjnym stroju, w paradnie udekorowanej sali, czuwanie przy otwartej trumnie, śpiewane wigilie, uroczysta procesja przy przeniesieniu zwłok do kościoła, egzekwie za duszę zmarłego, msza żałobna, uroczysta procesja z ciałem na cmentarz, złożenie do grobu – pozostały niezmienione, chociaż renesans, ze swym nawrotem do antycznych symboli i mitologii, dokonywał tu adaptacji niektórych elementów antycznej tradycji do warunków chrześcijańskiego pogrzebu.

Uroczystości trwające od dwóch do czterech dni rozpoczynały salwy z dział i dzwony kościelne, a widzowie mogli podziwiać zarówno okazałą procesję, przechodzącą pod bramami tryumfalnymi na cmentarz lub idącą wokół kościoła, jak i oglądaną podczas egzekwii i zbiorowych modlitw usytuowaną w kościołach „świątynię smutku", więc *castrum doloris*, co w tłumaczeniu dosłownym brzmi „namiot żałobny" lub „obóz żalu". Jak pisze Juliusz Chruścicki, autor monografii o tym typie pogrzebu, była to ozdobna, co najmniej dwukondygnacyjna specjalna budowla, która mogła mieć formę tempietta i należała do okazjonalnej architektury pogrzebowej. Obok niej wystawiano mniej lub bardziej okazałe katafalki, a w rezydencjach – *bed of state*, czyli paradne łoże pogrzebowe. „Na pogrzebie Stefana Batorego trumna spoczywała »in Theatro«, które było „cum pompa funebre zbudowane i obite". Teatr, oznacza tu katafalk ozdobny, przy którym odbywały się różne ceremonie, również uteatralizowane, zależne od stanowiska zmarłego – np. podczas pogrzebów wojskowych do kościoła wjeżdżał na koniu archimimus (pierwszy raz w Polsce w 1370 r.) i spadał z niego (na znak śmierci) przy katafalku, łamano oręż wojskowy, pieczęcie i chorągwie. Obrzędy nawiązywały do bitew, jakie zmarli stoczyli za życia. Płyty nagrobne, epitafia, elegie przypominające panegiryki głosiły ich męstwo i chwałę wojenną. Bitwy traciły swój śmiertelny charakter, stawały się chrześcijańskimi czynami pełnymi chluby, dzięki procesowi chrystianizacji wojen, rozpoczętemu przez Konstantyna Wielkiego (Philippe Contamine). Przy samym grobie wygłaszano kolejne mowy pochwalne. Uroczystość zamykała stypa, która zmieniała się w pijacką ucztę z polowaniem, przedstawieniami teatralnymi, zabawami. Jej głośny, ostentacyjny charakter stawiał ją naprzeciw bezgłośnej śmierci, był odpowiedzią na ostateczne milczenie zmarłego i milczenie obowiązujące żałobników idących w kondukcie, stanowiąc swoiste odwrócenie antyjęzyka śmierci (Louis-Vincent Thomas).

Rytualne obramowanie gatunkowe wykorzystuje wpisane w ceremonię święto żałobne. Do tego święta należała wystawność nie tylko dlatego, że dla możnych tego czasu stanowiła ona część ich życia, ani nie tylko z powodu ich przyzwyczajenia do okazałych ceremonii zaspokajających ambicje

rodowe, ale także ze względu na konieczność oddziaływania na wiernych, dla których taki pogrzeb miał potwierdzać wielkość zmarłego i stanowić rodzaj *memento mori*. Wystawność żałobnej procesji obejmowała także elementy teatralne. W ich skład wchodziła zarówno okazjonalna *show-architecture*, określana niekiedy jako widowiskowa, projektowana często przez wybitnych architektów. Były to – bramy tryumfalne, trony, zamki, świątynie, sarkofagi, fontanny – wielofunkcyjne jako tło do żywych obrazów, alegorycznych trionfi czy deklamacji połączonych z intermezzami lub śpiewu. Rzecz jasna, takie nietrwałe budowle okazjonalnej architektury wykorzystywano też w innych gatunkach widowiskowych, we wjazdach, weselach, procesjach religijnych. W różnych okolicznościach stosowano te same środki – żywy płomień, fajerwerki, drogie materie – aksamit, adamaszek, złotogłów, sukno karmazynowe, złote galony, emblematy, personifikacje cnót czerpane z tradycyjnej ikonologii.

Pompa pogrzebowa miała swe podręczniki i wzorniki, własne kody inskrypcyjne, emblematyczne, figuralne, poetyckie (ze specjalnymi gatunkami, jak treny, elegie, lamenty, żale, mowy pogrzebowe wierszem i prozą). Pisały je pióra różnej wielkości, także anonimowe, a ich wytwory w XIX wieku były drukowane w czasopismach, jak np. wiersz na śmierć Alojzego Felińskiego, publikowany w „Pszczole Polskiej" w 1820 roku, czy elegia Jana Szadbeya z lwowskich „Rozmaitości". Udział mediów drukowanych zmieniał całą sytuację teatru żałoby. Nawet jeżeli w wieku XVII i XVIII drukowano wiersze czy mowy, to jedynie rozdawano je podczas pogrzebu, nie miały one zatem ani takiego zasięgu, jak dziewiętnastowieczna prasa, ani nie nadawały jednostkowej śmierci wymiaru powszechnego. Nowy przekaźnik zmieniał sytuację opartą na współobecności rzeczywistej w sytuację współobecności symbolicznej. Znamienne, że tę nową sytuację uwzględniały teksty żałobne. Posługiwały się one co prawda utrwalonymi w tradycji elementami – wiecznej chwały, nieśmiertelności, wielkiej, niemal królewskiej godności („Wielu się z Polaków ubiegało o palmę Melpomeny. Jeden ją tylko Feliński otrzymał"), ale miały też stanowić wyraz żalu całego społeczeństwa, łez całej wspólnoty, wznoszącej zmarłemu „najtrwalszy pomnik w sercach zbolałych".

Pewne elementy z tej dawnej i nowej tradycji przejdą do przemówienia Józefa Piłsudskiego wygłoszonego na Wawelu 28 VI 1927 roku nad prochami Juliusza Słowackiego, niezależnie od odmiennej ideologii w ten pogrzeb wpisanej. W mowie Piłsudskiego już romantyczne, nie klasyczne poczucie wielkości poety („Bo królom był równy") nakładało się na fakt śmierci człowieka („Przed sobą mamy trumnę ze szczątkami człowieka") i na jego tryumfalny powrót do ojczyzny („Gdy idzie trumna jego przez całą Polskę,

witają go ludzie, nie zaś żegnają, tak jak gdyby był żywym człowiekiem, i żałobne dzwony nieżałobnie biją, lecz biją radością i tryumfem").

Wiek XIX, a po nim XX, nie likwidując całkowicie pompy funeralnej, wielki ceremoniał żałobny przyznał bohaterom narodowym. Zmienił wszakże program ideowy ich pogrzebów. Zamiast plastycznych wyobrażeń, wprowadzono sentencje podkreślające charakter i zasługi zmarłego. Przy czym pogrzeb taki w symbolicznej postaci mógł być zlokalizowany w różnych miejscach w kraju, podkreślając znaczenie zmarłego dla całej społeczności. Tak było z pogrzebem Kościuszki. W Wilnie w kościele św. Kazimierza wzniesiono katafalk projektu Jana Rustema, z napisami łacińskimi Godfryda Ernesta Groddka, i polskimi Franciszka Grzymały. W katedrze poznańskiej katafalk zbudował architekt J. Mielcarzewicz, a kanonik Leon Przyłuski ułożył napisy także pod personifikacjami Polski i Ameryki. W Krakowie ksiądz Sebastian Sierakowski musiał walczyć z przedstawicielami zaborców o tytuły przedstawień malarskich na katafalku bohatera.

Natomiast w migawce z warszawskiego pogrzebu księcia Józefa zapisanej przez Kazimierza Wójcickiego widać nowy ceremoniał – wojskowy, ten, który się pojawi w sprowadzeniu prochów Słowackiego. W Warszawie trumnie towarzyszyła bateria lekkiej i ciężkiej artylerii, szwadron szwoleżerów, dwie kompanie piechoty, szwadron policji konnej, a do krypty wawelskiej wnosił trumnę orszak oficerów. Po latach tak wspomina Kazimierz Władysław Wójcicki pogrzeb księcia: „jakbym widział tych brodatych saperów z białymi skórzanymi fartuchami, w niedźwiedzich bermycach, z toporami na ramionach, długimi brodami i ogromnymi wąsami; ten wielki karawan, za nim koń wojownika wiedziony; jakbym słyszał i ten odgłos ponury dzwonów, i ten płacz jękliwy, co się mieszał z żałobnym śpiewem kapłanów, hukiem dział i dymem kadzideł". W ujęciu Wójcickiego pogrzeb księcia rysuje się jak inscenizacja nieobecności, pustki powstałej w życiu zbiorowym po wielkim człowieku, zawierając elementy pojawiające się w Norwida *Bema pamięci żałobnym rapsodzie*. Od innej strony ujmuje ten pogrzeb relacja Juliusza Falkowskiego cytującego listy pani N., łączące rytuał religijny, społeczny i polityczny. Oto o 10 rano do Warszawy wprowadzają zwłoki kompanie weteranów-oficerów; u rogatek czeka całe duchowieństwo, wojsko polskie i rosyjskie – wszak jest już rok 1814; Sokolnicki i Linowski wygłaszają mowy. Do kościoła św. Krzyża karawan ciągną żołnierze. Od 4 po południu oficerowie są goszczeni w domach prywatnych. Następnego dnia o 10 rano rozpoczynają się w kościele egzekwie, trwające do 2 po południu. Podczas mowy ks. Woronicza wszyscy płaczą. „Dzień zakończył się obiadem u Dąbrowskiego, gdzie wszyscy po smutku rozwese-

lili się i trochę sobie podochocili". Kolejne zdania pokazują, jak nader zróżnicowane wydarzenia i obrzędy budują strukturę życia społecznego – następny dzień zaczęły bowiem salwy armatnie, zapowiadające imieniny cesarza Aleksandra, pełne wesołych balów i rozmaitych wydarzeń towarzyskich. To przykład natychmiastowego „zbiorowego zapominania", o którym pisze Jean Duvignaud, „niewidzialnej siły, która każe myśleć o naturze – tak jak widział ją Darwin – i raczej zżera życie niż je tworzy".

Tego typu wielkie akty żałoby określiły nową tradycję patriotycznych obchodów rocznic pamiętnych wydarzeń narodowych, rocznic pogrzebowych i nowych pogrzebów kolejnych bohaterów umierających w trakcie XIX wieku. Przy nieobecności państwa istotną rolą podzielił się kościół i wspólnoty obywatelskie. Działania rytualne i zrytualizowane towarzyszyły obrzędom religijnym, zwykle rozpoczynającym uroczystość, patriotycznym inscenizacjom biograficznym, żywym obrazom, przemówieniom rocznicowym i żałobnym, a zarazem łączyły się z manifestacją polityczną, zabawą, grą, z wydarzeniami kulturalnymi (koncerty, przedstawienia, deklamacje) i towarzyskimi (wielkie obiady, tańce). Kalejdoskopowość tych wydarzeń i ich nader złożony charakter wieloformy, miał zarówno w wieku XVII, jak XX walor tożsamościowotwórczy, a zachowany rdzeń tradycyjnego projektu pogrzebowego wtłaczał wszystkich uczestników w ramy narodowej historii i narodowej kultury, naznaczał ich piętnem empatycznego uczestnictwa. Widowiskowa wieloforma oddziaływała na nich nawet w sposób nie do końca świadomy, działając jako sugestia wielkiej całości kulturowej – historycznej i narodowej.

Bibliografia

Axer J., *Był całym dalszym ciągiem*, w: *„Bo królom był równy". Przemówienie Józefa Piłsudskiego przy składaniu prochów Słowackiego do grobów wawelskich 28 czerwca 1927 roku*, oprac. J. Axer, Warszawa 2002

Baczewski S., *Propagandowa rola szlacheckiego pogrzebu z XVII wieku w świecie kazań pogrzebowyc*h, w: *Wesela, chrzciny i pogrzeby. Kultura życia i śmierci*, red. H. Suchojad, Warszawa 2001

Bondy de Z., *Słownik rzeczy i spraw polskich*, Warszawa 1934

Chróścicki J.A., *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974

Chróścicki J.A., *Oswajanie śmierci pięknem*. „Barok" 2004 nr XI/2

Contamine P., *Wojna w średniowieczu*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1999

Duvignaud J., *Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, posłowie L. Kolankiewicz, Warszawa 2011

Falkowski J., *Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń w Polsce*, t. 5, Poznań 1887

Piotrowska M., *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815-1914)*, Poznań 2011

Sowiński J., *Mowa … przy wprowadzeniu do kościoła licealnego zwłok śp. Alojzego Felińskiego, dyrektora Liceum Wołyńskiego, członka imperatorskiego Wileńskiego Uniwersytetu tudzież Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk miana dnia 15 II 1830 r.*, Krzemieniec

Thomas L.-V., *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991

Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych, red. J. Dziubkowa, Poznań 1995

Vasari G., *Żywot Michała Anioła Buonarrotiego, florentczyka, malarza, rzeźbiarza i architekta*, w: *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wyb., przekł., wstęp K. Estreicher, Warszawa 1980

Wójcicki K.W., *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*, wyb. J.W. Gomulicki, oprac. Z. Lewinówna, wstęp M. Grabowska, t. 2, Warszawa (b.d.)



Wyścig, czyli widowiskowa gra z losem

Dwuznaczność wyścigu odwołuje się do rywalizacji rzeczywistej i zarazem metaforycznej i oznacza dążenie do osiągnięcia całej palety rozmaitych celów. Cel bowiem definiuje wyścig i zawsze do niego należy. Jednocześnie on właśnie wprowadza do jego agoniczności czynnik losowy, niewiadomy wynik alea. W grze z losem chodzi jednak nie tylko o osiągnięcie zwycięstwa, również o uniknięcie przegranej, zwłaszcza druzgocącej przegranej. Widać to doskonale w wyścigach samochodowych, które dostarczą materii do tego hasła: druzgocąca przegrana oznaczać tu może śmierć lub kalectwo. Zresztą nie bez powodu o ich bohaterach mówi się jako o „wariatach" i według zalecenia Szekspira – powinni posiadać długą łyżkę, siadają przecież do obiadu z diabłem.

Wyścigi, rzeczywiste, nie metaforyczne, należą do bardzo starych widowisk i odnajdziemy je w wielu kulturach. Generalnie rzecz biorąc mają dwojaką postać: wyścigu pojedynczego, wyłącznie ludzkiego (różne formy biegów) oraz wyścigu mieszanego, w którym człowiekowi towarzyszy albo zwierzę, albo pojazd, konny lub mechaniczny, tworząc związek człowieka z nie-człowiekiem. Ma on jedną podstawową cechę: zwierzę (głównie koń), pojazd (rydwan, wóz konny) lub maszyna (rower, motocykl, samochód, samolot) muszą stanowić wraz z człowiekiem jedność. W dobie coraz wyraźniejszego związku między człowiekiem a maszyną, co widać zwłaszcza w przypadku komputera, ale także w przypadku tzw. seksbotów (odpowiednio zaprogramowanych robotów) lub robotów realizujących zaprojektowane przez człowieka konstrukcje, wyścigi samochodowe, w których nowoczesna jedność człowieka-maszyny wystąpiła stosunkowo wcześnie, przez wiek XX mogły stanowić symbol nowoczesności. Nie bez znaczenia była tu ich widowiskowość, choć decydowało o tym przede wszystkim ich zdominowanie przez nowoczesnego demona szybkości.

Związek człowiek-maszyna był tu jednością wypracowaną, wymagającą czasu, cierpliwości i oddania ze strony jeźdźca-aktora oraz współpracy ze strony samochodu-aktora. Bowiem – jak mówi Bruno Latour – „każda rzecz, która zmienia stan rzeczy, która wprowadza jakąś różnicę, jest aktorem – albo, jeśli nie posiada jeszcze figuracji, aktantem". Samochód, czyli czynnik-

nie-ludzki w tym związku jest ważny nie tylko ze względu na jego parametry, ale po prostu umożliwia i wyścig, i występ, stanowiący część wyścigu, więc zaistnienie na wielkiej globalnej arenie. Pozwalając osiągnąć pożądany wynik, wprowadza szereg zależności, które związują go zarówno z kierowcą, jak i z zespołem technicznym. W tym związku nie ma dychotomii, rozdziału między ludzkim a pozaludzkim, wprost przeciwnie – istnieje ścisła interakcja. Tak człowiek, jak samochód, to dwa podmioty działające, dwóch aktorów, którzy muszą między sobą uzgodnić model współpracy. Widać to zwłaszcza w przypadku Formuły 1, ale także w rajdach, w obu bowiem związanie kierowcy z jego pojazdem oraz z zespołem technicznym jest nie tylko silne, ale i w miarę stabilne. Powstaje współpracujący ze sobą kolektyw, definiowany przez Bruno Latoura „jako wciąż wydłużająca się lista powiązań między ludzkimi a nieludzkimi sektorami". Do tych nieludzkich należy również cała machina wyścigów, oparta na torach lub wyznaczonych trasach. Nie ma tu hierarchii, są delegowane zadania, profesjonalne role i funkcje, przy czym każda stanowi wkład do wyposażenia kolektywu w wiedzę ciągłą, bo wciąż pogłębianą, w coraz doskonalszą sprawność techniczną, organizacyjną, strategiczną. W tej sytuacji trzeba uznać, że wyścig obejmuje także okres przygotowań, w pewien sposób widowiskowy, choć ograniczony do – mówiąc najogólniej – obserwatorów, techników, rywali, obsługi toru i całego zdarzenia.

Zostawiając w przeszłości różne formy dawnych wyścigów, łącznie z wciąż uprawianymi wyścigami konnymi i ich rozbudowaną strefą hazardową, skoncentruję się na dwóch ich współczesnych odmianach: **wyścigach rajdowych** i **Formule 1**, zdając sobie sprawę, że są to różne dyscypliny, które łączy jedynie czterokołowiec z kierownicą i siedzący za nią człowiek. Piszę „czterokołowiec", ponieważ same pojazdy pozostają skrajnie odmienne. Ale rajdy i F1 wiąże coś jeszcze: zinstytucjonalizowanie. Rządy w tym świecie należą do FIA, Fédération Internationale de l'Automobile od 1959 roku, więc od momentu startu Formuły 1. Za wyścigami kryją się surowe zasady, a także wielkie pieniądze, nie wspominając śmiertelnych zagrożeń, znamiennych dla F1. Formuła ma zasięg globalny i stanowi cykl najbardziej prestiżowych wyścigów międzynarodowych, a tworzy ją kilkanaście eliminacji, poszczególnych Grand Prix, odbywających się na wydzielonych torach ulicznych lub na specjalnych torach zamkniętych, jak węgierski Hungaroring, niemiecki Hockenheim, australijski Adelaide, japoński Fuji, Circuit de Catalunya w Barcelonie czy najsłynniejszy z nich tor Monza. Bohaterami F1 są nie tylko kierowcy, ale i bolidy, należące do klasy jednomiejscowych samochodów wyścigowych o otwartym nadwoziu, a reprezentowane przez ich konstruktorów. Dlatego kronika F1 wymienia zawsze nazwisko kierow-





Wśród widowisk poddanych silnej presji losowości i nieprzewidywalności znajdują się różne formy wyścigów. Tworzy je mechanizm oparty na przekraczaniu granic wytrzymałości, „żeby móc odradzać się z każdym pokoleniem, przy ciągłej zmienności populacji i gatunków (N.N. Taleb). Wyścigi samochodowe, a zwłaszcza wyścigi bolidów, to performans, który staje się widowiskiem, zawierającym także elementy spektaklu. Przechodniość między różnymi formami jednego wydarzenia jest znamienna właśnie dla wyścigów samochodowych. Na dolnej fotografii – wyścig w Monte Carlo można oglądać z każdego miejsca, z jachtu, z trybuny, z okien mieszkania.

cy, team, w którym jeździ oraz markę, szczególnie hołubiąc tzw. dominatorów, czyli seryjnych zwycięzców. Galerię dominatorów otwiera Juan Fangio z 1951 roku, który zebrał 5 mistrzowskich tytułów, następnie po 4 tytuły zdobył Alan Prost i obecny mistrz, Sebastian Vettel, listę z trzema otwiera Ayrton Senna. Największą liczbę mistrzowskich tytułów, siedem, zgromadził jednak Michael Schumacher. Do jego dorobku należałoby dodać 91 zwycięstw w poszczególnych Grand Prix i 68 zdobytych pole position. Dominatorzy stanowią magnes dla widowni, w i tak napiętą atmosferę wyścigu wprowadzają dodatkową porcję adrenaliny, koncentrują na sobie uwagę tłumów, odgrywając rolę mistrza wyścigowej ceremonii.

„Formuła 1 to taki sport, w którym 22 auta przez półtorej godziny jeżdżą w kółko, a w końcu i tak wygrywa Mercedes". To powiedzenie (podobno Gary'ego Linekera) przypomina inne, dotyczące mistrzostw w piłce nożnej, które i tak wygrywają Niemcy. Na końcu cyklu jest wyścig podwójnie punktowany, dlatego, by utrudnić zdobycie tytułu przez zakończeniem sezonu (jak to uczynił Michael Schumacher w 2001 roku na cztery wyścigi przed końcem sezonu, a rok później na sześć), by zachować moment niespodzianki dla widzów i rywalizacji dla kierowców, a także by przedstawienie trwało do samego końca. Bowiem F1 to wielkie przedstawienie, mające swoich fanów, choć przede wszystkim przedstawienie medialne. Tory cechuje bowiem sztywność przestrzeni. Wskutek tego rozciągnięta wzdłuż niego widownia widzi jedynie jego fragment i smugę bolidowego pędu. Nie ma tu zbyt wiele możliwości dla wspólnotowego przeżycia, zwłaszcza że duch rywalizacji przenosi się z toru na publiczność. Wiernie towarzysząc swoim idolom, fani potrafią jednak ukarać przewinienie, co uczynili wygwizdując zespół Ferrari po tym, jak Rubens Barrichello, realizując polecenie szefa zespołu, musiał przepuścić Schumachera na ostatnim okrążeniu GP Austrii.

F1 to najwyższy poziom światowy, wymagający od kierowcy mnóstwa pracy, by zaliczyć udany występ. Wjazd kierowcy bolidem na tor jest równoznaczny z wejściem na scenę, a ta scena wymaga najwyższych umiejętności, możliwie najlepszego zgrania z samochodem, najwyższej koncentracji i jak największego doświadczenia, zdobywanego zwykle przez uczestnictwo w wyścigach gokartów i w innych formułach.

W Polsce nie ma toru dla F1, dlatego takie widowiska dostępne są u nas jedynie w postaci zmediatyzowanej. Natomiast swoistą rekompensatą jest rozbudowany świat wyścigów rajdowych, stanowiących odmienną dyscyplinę. Podlegają one również FIA, a najważniejszą imprezą rajdową, World Rally Championship, zajmuje się bezpośrednio Komisja WRC.

Lista rajdów jest imponująca i trudno wymienić nawet najważniejsze. Zostawiając na boku rajdy amatorskie, których jest wiele, pokazowe, jak np.

Helsinki Battle, historyczne, jak Rajd Polski zabytkowych samochodów, Górskie Mistrzostwa Europy Centralnej czy nawet Mistrzostwa Świata Samochodów Turystycznych (World Touring Car Championship), skoncentrujmy się na Rajdowych Mistrzostwach Świata, do których zalicza się rajdy różnych krajów traktowane jako poszczególne rundy całych mistrzostw. Najsłynniejsze z nich to oczywiście Rajd Dakar, Rajd Monte Carlo, Rajd Tour de France, legendarny Rajd Finlandii, nazywany szutrową Grand Prix lub Mount Everestem rajdów, Rajd Portugalii, Rajd Niemiec czy pełen nieoczekiwanych zwrotów akcji, kończący sezon Rajd Wielkiej Brytanii, od 2000 roku w większości odcinków rozgrywany na terenie Walii, ale też szereg polskich rajdów. Nie lista rajdów jest jednak najważniejsza, lecz ich kształt. Obowiązują tu – jak w F1 czy F2 ustalone przez FIA przepisy, a Rajdowe Mistrzostwa Świata, odbywające się od lat siedemdziesiątych (klasyfikację zaczęto prowadzić w 1976 roku), obejmują kilkanaście trzydniowych rund rajdów odbywających się na całym świecie, w określonych przez specyfikacje FIA kategoriach samochodów. Są tu różne klasyfikacje zwycięzców, w grupach i klasach, dwa rodzaje mistrzów: kierowców i producentów. Ranga pilota jest osobną sprawą, wszak on jest trzecim po kierowcy i samochodzie aktorem rajdu, a system komunikacji wbudowany w kask pilota i kierowcy stanowi podczas jazdy ich jedyny kontakt. Pilotaż jest specyficzną umiejętnością i w trasie niezbędną, kierowca bowiem, dzięki opisom pilota, także „widzi uszami", wyobraża sobie zakręt i dostosowuje do niego tor i prędkość jazdy. Byłby przy tym bezradny bez mechaników, którzy znają auto na wylot, rozbierają je i składają po każdym rajdzie; na serwis w czasie zawodów mają kilkadziesiąt minut, ale są w stanie wtedy zrobić niemal wszystko. Bowiem podobnie jak F1, rajdy to gra zespołowa, choć możliwa jedynie dzięki umiejętnościom i odwadze kierowcy uprawiającego to „wariactwo".

W wypowiedziach kierowców po Rajdzie Rzeszowskim, zaliczanym do Mistrzostw Polski, wielu kierowców podkreślało znaczenie pracy niewidocznej na torze, lecz niezbędnej do wygrania rywalizacji. Jest to zarówno praca, którą kierowca wkłada w utrzymanie swej formy (biegi, siłownia, jazda na rowerze), jak i praca włożona w poznanie trasy i przygotowanie samochodu. Wśród dwóch głównych partnerów kierowcy jest przecież drugi aktor rajdu, czyli auto, a zatem oczywista staje się kwestia „dogadania się z samochodem", „zaufania do samochodu", podobnie jak zgranie z trzecim, tym razem zbiorowym aktorem – zespołem przygotowującym maszynę. „Bardzo dziękuję mojemu serwisowi" – mówi jeden z kierowców. Przed rajdem „przejechaliśmy blisko 200 kilometrów, ustawienia zawieszenia pomogły mi w dobrym wyczuciu auta, a także w walce przy mocno zmieniających się warunkach". Do agonicznej ze swej istoty gry wchodzą jeszcze inni,

tym razem nie-ludzcy partnerzy, niejednokrotnie decydujący o jej wyniku – sama trasa oraz pogoda. Ta pierwsza wymaga przynajmniej kilkakrotnego przejechania, dla „wczucia" się w nią, w jej warunki i jej żądania. Ta druga jest najbardziej nieprzewidywalna i wprowadza do wyścigu ważny czynnik losowy, zwłaszcza w złączeniu z trasą. W ulewie, na śliskiej nawierzchni przy hamowaniu można trafić na niewidoczną stojącą wodę i wypaść z drogi, wjeżdżając w łuk można wylądować w rowie. Podejmując takie wyzwania i zabezpieczając się na wypadek różnych niespodzianek, aktorzy wyścigu nie mogą pozostawać bezczynni i bezradni, a taką pozycję sugeruje dla gracza z losem Roger Caillois. Sytuację zmienia agoniczność wyścigu, nie pozwalająca na bierność jego aktorów, choć niekoniecznie nagradzająca ich działania. Dlatego mimo wszystko szczęście lub pech zawsze się tu liczy, jako jeszcze jeden czynnik nie-ludzki, choć zarazem metafizyczny. „Sporo szczęścia" ma bowiem kierowca, gdy mimo kłopotów ze skrzynią biegów udaje mu się ukończyć rajd, gdy samochód mimo wszelkich wysiłków mechaników nękają różne usterki – pęknięta miska olejowa, przerywający silnik, wyciek oleju, pęknięty wybierak biegów przy lewarku – nieprawdopodobna liczba przykrych sytuacji może zostać dodatkowo zakończona przez kapeć złapany kilka kilometrów przed metą. Nie tylko odporność psychiczna jest w takich sytuacjach niezbędna, również szczęście.

Ale mimo że awarie przekreślają szanse kierowców, „zabawa jest pyszna", adrenalinę kierowcy i widzów napędza „brawurowa jazda na granicy przyczepności", nawet wypadek, o którym biorący w nim udział aktorzy opowiadają, jakby nic się nie stało. W Rajdzie Finlandii 2014 rywalizacja francuskiego dominatora Sebastiana Ogiera z Finem Jarim-Mattim Latvalą na trzech ostatnich próbach została określona jako zabawa, a po wygranej następuje stały rytuał rajdowy – „łzy szczęścia i radosne tańce", nie mówiąc o strumieniach szampana, jak w F1.

I wyścigi, i rajdy znają różne działania widowiskowotwórcze – święto, jednoczące część widzów, rozproszonych wszak na całej trasie, rytuał, przypisany wywołującej silne emocje i posiadającej irracjonalną motywację głębokiej grze o wysoką stawkę. To rodzaj obiadu z diabłem lub rosyjskiej ruletki, którą pogłębia nie tyle obecny w niej pieniądz, ile to, co on symbolizuje: wielkość i sławę. To wieloforma, konglomerat najróżniejszych poczynań, wpisanych w złożone obramowanie mentalne, podporządkowane dążeniu do zwycięstwa, scalającemu czynniki ludzkie i pozaludzkie w akcie identyfikacji człowieka i maszyny, który potęguje intymną więź mężczyzny i samochodu znamienną dla kultury zachodniej.

Rajdy, tak jak wyścigi, przynoszą także naukę procentującą w kolejnych imprezach. „Gdy pokonujesz prawie cały odcinek specjalny z maksymalną prędkością, nawet 3, 4 sek nie da się w zasadzie nadrobić, jeśli twój rywal

nie popełni żadnego błędu". Podczas jazdy nie można rozmyślać o skutkach popełnionego błędu – ryzykowne skoki i jazda na poślizgach z dużą szybkością na to nie pozwalają. Refleksja należy do „później". Po rajdzie Finlandii Robert Kubica podkreślał jego wartość jako pola nowych doświadczeń, a zaliczył przecież wypadek na pierwszym oesie – pełen obrót w powietrzu i lądowanie po drugiej stronie drogi. Wypowiedzi pechowców po Rajdzie Nadwiślańskim pokazują prowadzoną przez zespoły grę z losem i jej różnorodne konsekwencje. Wśród tych pechowych znajdzie się: na przykład wypadnięcie z drogi, dachowanie, uszkodzenie samochodu, poślizg, uderzenie w krawężnik, uszkodzenie zawieszenia czy wypadek na kolejnym oesie. Ale z drugiej strony można przeczytać wypowiedzi zwycięzców, ciężko pracujących na swoją pozycję, walczących ze zdradliwym śliskim asfaltem, z nieubłaganym czasem, z samym sobą.

Bezpieczeństwo w tym sporcie opiera się przede wszystkim na wymaganych przez FIA sześciopunktowych klatkach bezpieczeństwa (systemie odpowiednio wykonanych i zamocowanych rur o różnych przekrojach), zdolnych do absorbowania energii podczas wypadków. Stanowią one najważniejszy element wytrzymałości samochodów sportowych. Przepisy precyzyjnie określają parametry każdego elementu klatki. Usztywnia ona cały samochód, nie poddając się nawet wtedy, gdy zgniecione zostaje całe nadwozie i daje kierowcy szansę przeżycia. Swoją rolę spełnia także specjalny ubiór – kombinezon, buty i rękawice wykonane z niepalnych materiałów – pożary na torach, aczkolwiek widowiskowe, miały okrutne konsekwencje; także kask wyposażony jest w system chroniący szyję kierowcy. Kolekcja ubrań World Rally Championship jest dzisiaj częścią zarabiającej pieniądze specjalnej mody.

Cały sport, a zwłaszcza sporty samochodowe czy motocyklowe, jest przeżarty hazardem. Los bowiem wpisany jest w nie niejako z góry, za sprawą samej rywalizacji, która konfrontuje ze sobą różne charaktery, różne umiejętności, doświadczenia, zdolności koncentracji, progi wytrzymałości fizycznej i psychicznej, pracę wszystkich członków zespołów, ale też szczęście lub pech towarzyszące występom. Los pojawia się także w otoczce wyścigów, w działaniach fanów nie tylko bezinteresownie liczących na zwycięstwo gwiazdy, ale stawiających często duże pieniądze na to zwycięstwo. Gra z losem bierze też pod uwagę ostateczne niebezpieczeństwo, jakie zawsze zawiera się w wyścigu, gdy wszelkie zabezpieczenia okażą się bez znaczenia, a na torze lub na trasie wygra metafizyczne przeznaczenie. Wspomniani wcześniej dominatorzy to hurtownicy zwycięstw zarówno w rajdach, jak i w Formule 1. Pierwszym rajdowym dominatorem był Fin Tommi Makinen, czterokrotny zwycięzca na Mitsubishi, Toyocie i Subaru. Współczesnym dominatorem jest Sebastien Loeb. Jeszcze bardziej wymagające pomocy losu

są wyścigi motocyklowe, MotoGP, z jego niekwestionowanym bohaterem, Valentino Rossim, dziewięciokrotnym motocyklowym mistrzem świata, zastąpionym przez Marca Marqueza.

Bibliografia

Geertz C., *Głęboka gra: uwagi o walkach kogutów na Bali*, w: C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005

Latour B., *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnecka, wstęp M. Gdula, Warszawa 2009

Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Arbiszewski, wstęp K. Arbiszewski, Kraków 2010

Neale M., *Fastest*, film w reż. M. Neale

Wypowiedzi cytowane anonimowo po Rajdzie Rzeszowskim – „WRC" wrzesień 2014 oraz po Rajdzie Nadwiślańskim – „WRC" listopad 2017



Ziemiańskie święta Bożego Narodzenia w Polsce w XIX wieku

Boże Narodzenie należy do najważniejszych świąt w polskim roku obrzędowym, zarówno w jego ludowych ceremoniach (zwano je Godami lub Godnimi Świętami), jak i szlacheckich czy mieszczańskich. Jest świętem o wysokim stopniu złożenia, można powiedzieć świętem w skali makro. Należy – obok Wielkiejnocy – do tych świąt religijnych, które ustanawiają porządek całej rzeczywistości chrześcijańskiej, jest bowiem świętowaniem natury ludzkiej zjednoczonej z boską zasadą świata. Tworzoną wtedy wspólnotą bezinteresownego, radosnego, dotykającego tajemnicy świętowania wykracza poza codzienność, ale zarazem ją uprawomocnia. Opiera się na szeregu przekazanych tradycją rytuałach, to jest zbiorze ustabilizowanych i przewidywalnych czynności zakorzenionych w religijnym sposobie widzenia rzeczywistości. Jak w każdym święcie religijnym, tak i tu określone obrzędy stanowią media komunikacji z Bogiem, podobną funkcję spełniają działające okresowo kultowe przedmioty i symbole, takie jak wieczerza o pierwszej gwiazdce, siano pod obrusem, 12 potraw, choinka, dary złożone siłom transcendentnym, które nie muszą się odwzajemnić. Ale właśnie one pozwalają przekroczyć linearny czas, dotknąć numinosum i wejść w powtarzalny, cykliczny mit, w logikę sensu świata sakralnego. Rodzina, podstawowa komórka i zarazem miejsce świętowania, otrzymuje dodatkowe znaczenie jako punkt centralny tego świata, jako wydzielona przestrzeń, w której objawia się moc sacrum. Dlatego cały okres przygotowań, poprzedzających właściwe święta, ma nadać jej szczególną wartość, związać na ten czas, poniekąd wydzielony z jego zwyczajnego biegu, z uczuciem niecodzienności i radości, nadzwyczajności wydarzenia. Jak pisze Jean Duvignaud, „święto nie jest pojęciem, nie wynika ono z żadnej esencji: święto dziurawi dyskurs i wprowadza odmienny obraz człowieka – żyjącego w świecie będącym zaprzeczeniem »wielkiej epopei maszyny«".

Wszystkie dziewiętnastowieczne ceremonie liturgiczne i pozaliturgiczne przypadające na okres świąt Bożego Narodzenia w kształcie szlachecko-ziemiańskim, atrakcyjnym jeszcze w pierwszej połowie wieku XX, miały formę wyrastającą z tego wyłączonego czasu. Były w całości zrytualizowane, zatem wymagały powtarzalnej sekwencji działań, gestów, słów, wykony-

wania przedmiotów – w celu oddziaływania na siły nadprzyrodzone. Interpretacyjnie związane z religijnością reprezentowały jednak także wartości społeczno-kulturowe i psychologiczne. Podobnie jak same święta, pełniły one funkcję integracyjną. Zarówno czas przedświąteczny, jak Wigilia i kolejne dni świętowania, posiadały określony scenariusz – i religijny, i społeczny. Były akceptowanymi sposobami skutecznego przekraczania granic codzienności, tworząc różne performanse dające gwarancje właściwej realizacji świąt i zapewniające poczucie bezpieczeństwa związane z dokładnym powtórzeniem tradycyjnych czynności. Jeżeli poprzedzający święto adwent stanowił akt oczyszczenia społeczeństwa, to sam czas świąteczny był aktem jego odnowienia. Wiara, tradycja, wiedza dopełniały się wzajemnie, zapewniając jednostce poczucie tożsamości i przynależność do narodowej wspólnoty.

Odpowiedni kształt święta ułatwiały działania przygotowawcze, jakie należało podjąć, by wszystko przebiegło należycie i oddziaływało skutecznie, więc zapewniało pomyślność na kolejny rok. Ustalone rytuały – zarówno świeckie, jak i sakralne, tę skuteczność kreowały. Ich rozmaitość – od rytuałów religijnych (uczestnictwo w konkretnych mszach, śpiewanie kolęd, modlitwy), poprzez rytuały przedchrześcijańskie (jedność ze zmarłymi, magia płodności), rodzinne (dzielenie się opłatkiem, życzenia, przebaczenia), kulinarne (postna wieczerza), po zabawowe i widowiskowe (określone rozrywki i przedstawienia) – stwarzały szczególną atmosferę, sprzyjając emocjonalnemu poruszeniu uczestników i wzmacniając ich przeżywanie święta.

W dworach i domach ziemiańskich XIX wieku nastrój Bożego Narodzenia zaczynał się od pierwszej niedzieli adwentu, rozpoczynającej rok kościelny. Był to czas przygotowań na przyjście Jezusa poprzez posty, udział w roratach, wspólne spędzanie czasu, unikanie balów, zabaw, przyjęć, ślubów. Okres przygotowań zaczynał się ok. miesiąc lub trzy tygodnie przed Bożym Narodzeniem, Był to czas prezentów (w Wielkopolsce nie kupowano ich w niemieckich sklepach), świeckiego rytuału związanego z zabawowymi przygotowaniami ozdób na choinkę, przy czym tradycja polska wymagała, by te ozdoby były w znacznej części jadalne, więc cukierki, orzechy, pierniki, marcepanki, jabłka (podczas wojny 1914 roku bojkotowano ozdoby szklane ze względu na ich niemieckie pochodzenie). W skład tego rytuału wchodziły też przygotowania prezentów dla służby i ubrań dla biednych dzieci, wysyłania kart z życzeniami, zwyczaj zrodzony w Anglii, w roku 1846. W tych dniach znikała różnica między pracą (na rzecz świąt), wiarą, grami i spektaklami, sakralne łączyło się bowiem ze świeckim w specyficznym protokole czynności, jakie należało wykonać. Kilka dni przed Wigilią zaczynały się prace w kuchni. Najpierw – świniobicie, potem pieczenie pierników, łowienie ryb w stawach. „W Hucie na Podolu (…) na stawach rąbano tonie, a następnie ciągnięto wielki włok (sieć rybacką). Był to uroczysty obrzęd, wyko-



Datę Bożego Narodzenia na 25 grudnia ustalił w IV wieku papież Liberiusz. Z XI wieku pochodzą liturgiczne oficja pasterzy czy oficja mędrców ze Wschodu. Miniaturę z wizerunkiem Bożego Narodzenia zawiera *Złoty Ewangeliarz* z XII wieku

nywany przez wybranych rybaków ze wsi i odbywający się pod kontrolą właściciela majątku (…)". W dniach przedświątecznych po domach chodzili plebani lub organiści z opłatkiem, który przyjął się u nas na przełomie XVIII/XIX wieku. Białe opłatki przeznaczone były dla ludzi, barwne dla zwierząt. Wtedy także do domów ściągali krewni, dzieci uczące się w miastach, na obcych uniwersytetach. W przeddzień Wigilii przywożono z lasu choinkę, stojącą do Trzech Króli lub nawet do Matki Boskiej Gromnicznej. Ten niemiecki zwyczaj, prawdopodobnie zrodzony w XVII wieku w Alzacji, z tradycji dekorowania domu wiecznie zielonymi gałęziami, upowszechnił się u nas w latach 1794-1807. Mieszkańcy Warszawy przejęli go od żołnierzy i urzędników pruskich jako wigilijny upominek dla dzieci.

Sama Wigilia, stanowiąca kulminację obrzędów świątecznych, znana jest w Polsce od XVIII wieku, choć nie we wszystkich regionach. Na jej kształt miały wpływ wierzenia słowiańskie, kult zmarłych przodków i magia płodności, wszak „uczty i wszelkiego rodzaju rozpasanie towarzyszą uroczystości przez cały czas jej trwania" (Johan Huizinga). Prócz tego znany był powszechnie niezwykły zwyczaj wigilijnego polowania, traktowany jako ofiara Dzieciątku i prośba o opiekę w nowym roku. Wigilii towarzyszyły rozmaite przesądy: że zając w Wigilię ubity przyniesie całoroczne szczęście, że pod śnieg trzeba zasiać parę garnców żyta, czy przekonanie, że „jak w Wilię, tak cały rok". Około południa kończono prace gospodarskie, ubierano choinkę, pod którą ustawiano szopkę, trwały ostatnie przygotowania do postnej wieczerzy. W niektórych ziemiańskich majątkach przed wieczerzą zapewniano gościom i domownikom atrakcje teatralne: w Kozłówce u Zamoyskich wystawiano szopkę graną przez młodzież i dzieci, a przedstawienie oglądała siedząca przy stołach rodzina właścicieli i służba.

Wieczór wigilijny był czasem niezwykłym, jedną z największych uroczystości rodzinnych, świętem pojednania, przebaczania, integracji z ludźmi i zwierzętami, z mroźną i śnieżną przyrodą podczas polowań, pasterki czy odwiedzin sąsiadów. W rogach jadalnego pokoju stawiano snopki niemłóconego zboża, symbol urodzaju i łoża Matki Boskiej rodzącej w stajni Jezusa. Pod białym obrusem kładziono siano, symbolicznie upodobniając pomieszczenie do wnętrza szopki betlejemskiej. Na środku stołu stawiano małą szopkę, stół przybierano gałązkami mirtu i jedliny. Opłatki kładziono na tacce lub talerzyku przybranym jodłą i cisem. Stół nakrywano uroczystą zastawą.

Do wieczerzy siadano po zmroku, wypatrując pierwszej gwiazdy. Niekiedy w polonezowym rytmie rodzina szła z salonu do jadalni. Jedno puste krzesło przeznaczano dla „pana Niewiadomskiego", wyrównując w ten sposób liczbę biesiadników, która nie mogła być liczbą nieparzystą, zwiastującą śmierć jednego z domowników. Wieczerzę rozpoczynał fragment Ewangelii wg św. Łukasza, potem łamano się opłatkiem według hierarchii:

rodzice, rodzice z dziećmi, rodzice z innymi domownikami i gośćmi. Hierarchia obowiązywała również przy stole: u jego szczytu siadała najstarsza kobieta w rodzinie, zazwyczaj babka, matka, najstarsza córka. Obok niej osoby najstarsze lub najważniejsze, na końcu stołu dzieci. Kolejność podawania półmisków też była hierarchiczna. Podczas wieczerzy nikomu nie wolno było wstawać od stołu. Potrawy były tradycyjne: jedna z pięciu zup (rybna, migdałowa, grzybowa, barszcz czerwony, zupa „nic"), ryby słodkowodne rozmaicie przyrządzane, potrawy z grzybów i kapusty, również regionalne i lokalne, pojawiały się też dania nawiązujące do obecności dusz przodków – śliwki, symbolizujące uśpione życie, mak – symbol życia i śmierci. W salonie przy choince spożywano ciasta i bakalie, pito herbatę i kawę, rozdawano prezenty, śpiewano kolędy, ale i pieśni patriotyczne, łącząc święto religijne z narodowym. Po wieczerzy właściciel majątku mógł podzielić się opłatkiem ze zwierzętami.

Ostatni punkt wigilijnego scenariusza to odprawiana o północy pasterka, zwana mszą anielską; o porannej zorzy odprawiano drugą pasterkę. Nocna sanna do kościoła była bardzo widowiskowa i jest tematem wielu obrazów. Skrzypiał śnieg, dźwięczały dzwonki zwane janczarami, płonęły pochodnie. W pierwszy dzień świąt przed południem odprawiano trzecią mszę, królewską, po południu zaś Nieszpory Bożego Narodzenia. W drugim dniu świąt, św. Szczepana, trwał zwyczaj święcenia owsa. Goście zjeżdżali się od pierwszego dnia świąt, choć był on przeznaczony dla rodziny. Następował oparty na przyjemności czas zabaw i rozrywek, najczęściej zawierających dramatyczną strukturę, stanowiącą przecież część zabawy. Był to wielopoziomowy teatr oparty na występie przed widownią lub współgraniu z nią. „Stanowił on formę współdziałania – pisze James E. Combs – w której wszyscy mają świadomość obowiązujących w widowiskach kulturowych norm i są w stanie oceniać role odgrywane przez wszystkich pozostałych". A były to role zmienne i przechodnie, gdy raz było się widzem, a raz uczestnikiem, aktorem, performerem, graczem. Grywano w karty, w bilard, bawiono się w pokazy żywych obrazów, jeżdżono na sankach i łyżwach, urządzano często szalone kuligi (szlichtady) i bale, przedstawienia teatralne, organizowano drugie po wigilijnym polowanie. Właśnie kuligi należały do ulubionych zimowych rozrywek. Stawały się rodzajem najazdu gości na kolejne dwory i kończyły się balem. Przez cały czas świąt przychodzili przebierańcy, zwyczaj kolędowania znany był od XVII wieku. Chodzili więc kolędnicy z gwiazdą (zwani gwiazdorami), z turoniem (ale i z Dziadem, Cyganem, Żydem), z szopką, więc z obnośnym teatrzykiem kukiełkowym, tzw. betlejemką. W bogatych spektaklach, prócz tradycyjnych nowotestamentowych postaci, występowali szlachcice, chłopi, mieszczanie, Krakowiacy, Mazurzy, Górale, wojskowi. Kolędnicy chodzili też z żywymi zwierzętami, ze zwie-

rzęcymi maszkarami (z turoniem, konikiem, bocianem, kozą), pojawiały się grupy śpiewających dzieci i Herody, wykonujący przedstawienia, w których grał Herod, Herodiada, marszałek dworu, adiutant, żołnierze, dziad-pielgrzym, Żyd, anioł, diabeł, śmierć, grabarz. Spektakle te stanowiły atrakcję samą w sobie. Niekiedy dzieci i młodzież ziemiańska odgrywały jasełka.

Na okres świąteczny przypadał sylwester i Nowy Rok. „Dosyć powszechnym zwyczajem noworocznym – pisze Tomasz Adam Pruszak – było strzelanie z batów stangretów i fornali, którzy ustawiali się przed wejściem do dworu". Było to tzw. „wytrzaskiwanie starego roku", atrakcyjne widowisko, wykonywane jedynie w Nowy Rok. „(…) rozstawieni w zgrabny szyk mężczyźni, z zachowaniem znacznych odstępów między sobą, pochyleni całym tułowiem lekko ku przodowi, odkręcają się równocześnie w prawo i nadając rozmachu biczom – strzelają! Równo, symetrycznie, w tym samym rytmie wydobywają czarujące dla mnie dźwięki z rzemiennych batów. W przejrzystym, mroźnym powietrzu, migają tylko supły powiązane w regularnych odstępach na długich, sczerniałych od czasu i używania rzemieniach".

Czas świąt kończył się w święto Trzech Króli dziecięcą loterią na „migdałowego króla". Było to odległe echo dawnego zwyczaju trwającego przez kilka dni, podczas których wybierano codziennie innego migdałowego króla. Zwyczaj poświadcza i przemienia w literaturę cykl wierszy puławskich Antoniego Hoffmanna z 1816 roku. Podobnie przemieniano – najczęściej w komedie – Wigilię i święta. Z tej tradycji wyłamał się Emil Zegadłowicz, skądinąd autor widowiska jasełkowego, pisząc poważny dramat *Wigilia*.

Natychmiast po radosnym Bożym Narodzeniu, które zwyczajowo obejmowało całą oktawę, zaczynał się karnawał, zwany u nas zapustami, zamknięty środą popielcową.

Oba święta były czasem obowiązkowego niszczenia zapasów, marnotrawienia ogromnych ilości czasu i energii, które – według Bataille'owskiej ekonomii świąt – muszą zostać rytualnie unicestwione. Wolność zbytku, radość z konsumowania nadmiaru, przyjemność bezużyteczności – Jean Duvignaud traktuje święta w kategoriach „nadmiaru istnienia, obfitości energii, którą mogą rozporządzać ludzie". Taki sam walor ma śmiech, uczestnictwo w pozornie bezużytecznej zabawie, kreowanie utopijnego świata. „Dlatego – pisze dalej – święto łączy się ze śmiechem. Oba niszczą stały związek pomiędzy procesami ciągłego odnawiania się społeczeństw oraz społeczną przynależnością ludzi, a dochodzi do tego w trakcie materialnego świętowania, kiedy właściwy ludziom nadmiar energii czy też dynamizm otwiera się na utopijne przeczucie nieskończoności istnienia, a ramy społeczne przestają być dla człowieka ograniczeniem".

Przychodzący po Bożym Narodzeniu karnawał również był czasem wyjścia z ram codzienności, choć diametralnie przeciwstawnym. Kościół bo-

wiem, zapomniawszy, że przed wiekami sam się do niego przyczynił, uznał go z czasem za okres sprzyjający działaniom diabła, świata i ciała, od średniowiecza tradycyjnej trójcy zła. Jezuita Wawrzyniec Rydzewski nazywał zapust „uchwaloną rebelią przeciwko Bogu". Dla ks. Jana Wujkowskiego „mięsopust jest to okrutny rozbójca, odziera bowiem każdego z sukienki poczciwości, z sukienki łaski Bożej, z sukienki godowej, z sukienki chwały nieśmiertelnej". Jest „ucztą Heroda", który „częstuje a truje", „całuje a zabija". Ten jednostronny wizerunek karnawału sprowadza go wyłącznie do występku, nie dostrzega bogactwa tego gatunku, podobnie jak Boże Narodzenie złożonego z momentów rytualnych, ludycznych, widowiskowych, współtworzących wspólnotowy miejski chaos, święto otwarte i zagarniające wszystkich. Znamienne, że to święto nadchodzi po czasie Bożego Narodzenia, jest jemu przeciwstawne i zarazem je dopełniające, jak ono posiada własne obyczaje, symbolikę, kulturę działań i zachowań. Opisywano je wiele razy, a wśród najbardziej znaczących pozycji jest książka W. Dudzika, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005; dwie pozycje zbiorowe: *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne,* red. W. Dudzik, Warszawa 2011 oraz *Rytuał, dramat, święto, spektakl*, red. J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie W. Dudzik, Warszawa 2009.

Bibliografia

Bataille G., *Część przeklęta oraz Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002

Borejszo M., *Boże Narodzenie w polskiej kulturze*, Poznań 1996

Caillois R., *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973

Combs J.E., *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, posłowie A. Chałupnik, Warszawa 2011

Duvignaud J., *Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, posłowie L. Kolankiewicz, Warszawa 2011

Huizinga J., *Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967

Kowecka E., *W salonie i w kuchni. Opowieść o kulturze materialnej pałaców i dworów polskich w XIX wieku*, Warszawa 1989

Kurek K., Wydra W., *Między sacrum a profanum. Nieznany tekst pastorałki dramatycznej z kręgu kaliskiego Kolegium Jezuickiego*, w: *Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i K. Kurka, Poznań 2013

Kosiński D., *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010

Mielicka H., *Antropologia świąt i świętowania*, Kielce 2006

Moison-Jabłońska K., *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002

Ogrodowska B., *Boże Narodzenie w tradycji polskiej*, Warszawa 2000

Pruszak T.A., *O ziemiańskim świętowaniu. Tradycje świąt Bożego Narodzenia i Wielkiejnocy*, Warszawa 2011

Siekierski S., *Kultura szlachty polskiej w latach 1864-2001*, Pułtusk 2003

Wprowadzenie
do części drugiej



Gatunki teatralne



Byt gatunków teatralnych ma inny wymiar niż gatunków literackich. Wiąże się to z faktem, że teatr nie jest sztuką, lecz jedną z form widowisk kulturowych. Wprawdzie na początku XX wieku nadano mu rangę sztuki, ale była to swoista nadbudowa nad jego performatywną i widowiskową egzystencją. I – jak słusznie zauważył Jacek Wachowski – jego awans stał się źródłem jego elitarnej samotności, nawet swoistej marginalizacji wskutek przesunięcia jego odbioru głównie do sfery intelektu. W wyniku tego przesunięcia teatr utracił zarówno szeroką widownię i wydarzeniowy charakter, jak nie zawsze świadomy, acz istotny związek z pierwotnym obszarem ludzkiego doświadczenia, jaki oferuje nam nasze ciało. Utracił też związek z liminalnymi procesami społecznymi i choćby śladowe dziedzictwo rytuału, do którego nawiąże w drugiej połowie XX wieku. Jak bowiem pisze Victor Turner, patrzący na teatr z perspektywy antropologa, nie teatrologa, teatr „jest jednym z wielu dziedziców wielkiego, wielopłaszczyznowego systemu, nazywanego przez nas »rytuałem plemiennym«, który obejmuje idee oraz obrazy kosmosu i chaosu, splata błaznów i ich wygłupy ze wzniosłością bogów, wykorzystuje wszystkie kody zmysłowe, tworząc symfonie będące czymś więcej niż muzyką". Ta wielka całość uległa wprawdzie w trakcie wieków rozszczepieniu, specjalizacji gatunkowej i profesjonalizacji wykonawczej, ale jej upadek w elitarność i zawężenie do skali ratio poważnie osłabiło związek z dramatami społecznymi, które zawsze były tu źródłem form oraz z doświadczeniem zbiorowym „wzmożonej żywotności". Tym bowiem jest „prawdziwy teatr", pisze Turner za Deweyem, a jego ważność, jego zasadnicze znaczenie wynika z tego, że nie ma on praktycznego znaczenia, że istnieje poza sferą codziennej życiowej pragmatyki, że wchodzi w skład wolnego czasu działań ludycznych, które ze ściśle ekonomicznego punktu widzenia są po prostu marnotrawstwem.

Uchwycił to doskonale Jean Jacques Rousseau w *Liście o widowiskach*, w którym osądził teatr jako zjawisko nie mające żadnego pożytku dla społeczeństwa, wprost przeciwnie – z powodu swej siły uwodzenia – wywierające na nie zgubny wpływ. Widzi on teatr jako mroczną, „ponurą Świątynię", izolującą i alienującą widza, wabiącą go w fatalną ułudę, odbierającą mu

jestestwo i obierającą z rozumu. Motywacje takiego wyroku wydobył Jean Starobinski, analizując od strony idei *Nową Heloizę*. Zawiera ona opis „jednomyślnego świata", jaki powstaje w wyniku *Umowy społecznej*, w którym „żadna wola jednostkowa nie może oddzielić się od woli powszechnej". W tym zmitologizowanym, idyllicznym świecie wspólnoty towarzyskiej istnieje piękne wiejskie święto winobrania. Ono to właśnie stanowi dla Rousseau wzór święta. Starobinski widzi w nim widowisko jedynie pozorujące „powrót do pierwotnej niewinności", raczej uroczystość niż święto. Winobranie jest wprawdzie całodzienną pracą, lecz dla Rousseau „jego prawdziwą treścią jest otwarcie serc". Jesteśmy świadkami spektaklu: czyż Rousseau nie porównuje rozproszenia się mgły do podniesienia kurtyny teatralnej? Chodzi jednak o szczególny rodzaj widowiska, podczas którego wszyscy odsłaniają się przed wszystkimi: radosne upojenie to wynik doskonałej przejrzystości każdego: żadnych zamaskowanych aktorów, żadnych widzów pogrążonych w mroku. Każdy jest zarazem aktorem i widzem, „każdy ma prawo do takiej samej dawki światła, do takiej samej porcji uwagi". Starobinski uznaje to „idealne święto" „za jeden z kluczowych obrazów całego dzieła Rousseau". „Przeciwstawienie teatru i święta jest przeciwstawieniem świata nieprzejrzystego światu przejrzystemu". Ale tak eksponowana przez Rousseau powszechna równość, pierwotna naiwność, szczęście jedności – wszystko jest iluzją w tej de facto feudalnej i samowystarczalnej, wystrzegającej się obcych wpływów wspólnocie, którą włada podobny do Boga „ojciec rodziny" i którą opisuje autor. W takiej idealnej syntezie natury i kultury, żyjącej w „doskonałej równowadze wystarczalności, która stanowiła o szczęściu człowieka naturalnego", nie ma pieniądza, zatruwającego wszystko. Teatr, którego wyrzeka się Rousseau, nie należy do tego żyjącego bez zasłon zamkniętego, rolniczego azylu. Kurtyna, której używa i maska, której wymaga, stanowią znak innej cywilizacyjnej przynależności teatru.

Jest on – jak pisze Jean Duvignaud – sztuką zakorzenioną, „najbardziej ze wszystkich sztuk zaangażowaną w żywy nurt zbiorowego doświadczenia, najbardziej czułą na wstrząsy, jakie targają życiem, życiem społecznym będącym w permanentnym stanie rewolucji, wrażliwą na żmudne postępy wolności, która bądź posuwa się mozolnie naprzód, na poły zdławiona przeciwnościami i przeszkodami nie do pokonania, bądź dokonuje nagłych, gwałtownych skoków. Teatr jest zjawiskiem społecznym". Pozostaje więc poza bezwzględną dominacją estetyki, działa niejako ponad wystawianym w nim dramatem. Zresztą czyż potrzebuje dramatu? Potrzebuje działania przeznaczonego do oglądania, potrzebuje akcji lub choćby odgrywanego zachowania, które muszą być oglądane, by powstało widowisko. „Ceremoniał, polaryzacja obszaru, wybór pierwszoplanowej indywidualności to



Koniecznym warunkiem widowiska jest zaciekawiony lub przejęty widz, co doskonale pokazuje rysunek Ksawerego Pilattiego zatytułowany *Paradyz* z 1872 roku. Gdy patrzę na ten swoisty organizm, jaki tworzy ulokowana w teatralnym raju widownia, przychodzi mi na myśl zdanie amerykańskiego artysty spektakli typu stand up, Lenny'ego Bruce'a, że „każdy na widowni może być idiotą, ale gdy publicznośc reaguje zbiorowo, jest genialna".

punkty styczne teatru i życia społecznego – pisze Jean Duvignaud – Ale są to zarazem granice między tymi dwiema dziedzinami: ceremonia społeczna naprawdę spełnia akt, który w teatrze jest odwlekany i sublimowany; przydzielenie obszarów społecznych dwom grupom, które dokonują wymiany wierzeń i rytuału, staje się – w przypadku teatru – uczestnictwem (…)". Teatr zatem nie ma w sobie nic z przejrzystości, którą Rousseau wiązał ze świętem, choć przecież może, acz nie musi, stać się świętem. Fakt teatralny nie jest tożsamy z faktem dramatycznym, zdeterminowanym przez wymiar estetyczny, związany z perspektywą dzieła sztuki scenicznej, która zaczęła być znacząca dopiero w początku XX wieku. Dla teatralnych gatunków ważne jest procesualne obramowanie wymiaru materialnego, praktycznego, technicznego i autoreferencyjnego spektaklu, świadectwa dwustronnej fizycznej i psychicznej obecności dwóch zespołów, uczestników bezpośredniej komunikacji.

Gatunkami teatralnymi jako autonomicznymi zjawiskami rzadko się zajmowano. Nad perspektywą geneologiczną dominowała najczęściej perspektywa obiegu, ponieważ należały i należą nadal do obiegu popularnego, który ukształtował się w XVIII wieku, scalając formy przedtem wchodzące w skład obiegów zwanych trywialnymi, jarmarcznymi, brukowymi. Z kulturowego punktu widzenia teatr nie był wysoką sztuką. Dlatego też w ujęciu literackim jego gatunki musiały się mieścić poza systemem literatury. Generalnie rzecz biorąc cechowała je numeryczność, nie potrzebująca rygoru relacji przyczynowo-skutkowej i teleologicznej, warunku prawdopodobieństwa i stosowanej bezwzględnie kategorii decorum. Zwano je gatunkami drugorzędnymi lub formami nie-gatunkowymi. Zresztą o gatunkach teatralnych na ogół nie mówiono, mówiono za to o repertuarze. Znajdowały się w nim również gatunki traktowane jako pograniczne, zawieszone między literaturą a teatrem. Najczęściej przenoszono je do literatury z pozaliterackich rodzajów i typów widowisk. Zwykle też posiadały zwiększony ładunek ludyczności, ujawniający się w dominacji funkcji rozrywkowej, w wykorzystaniu pozawerbalnych tworzyw w typie tańca, śpiewu, istotnego udziału dekoracyjnej strony spektakli. Jak pamiętamy, właśnie widowiskowość, rozumianą jako dekoracyjność (opsis), Arystoteles stawiał na ostatnim miejscu wśród warunków tragedii.

Nie nazywałabym ich jednak gatunkami pogranicznymi, lecz zawłaszczonymi przez literaturę, które niejako zostały „wpasowane" w jej system. Dano im miejsce między literaturą a sceną, zaakceptowano luźniejszą postać zbliżoną do teatralnego egzemplarza, zatem z literackimi „dziurami", zawierającymi „topowy" w danym momencie projekt użycia scenicznych kodów i technicznych chwytów, który sterował widowiskiem. Efekt takiego spektaklu był zwykle dostosowywany do potrzeb widowni. Wśród tych

gatunków, w pewnym stopniu stabilizowanych przez formę literacką, znajdzie się **farsa, melodramat, wodewil, komedia czarodziejska, extravaganza**, ale także gatunki tworzące teatr muzyczny, jak różne formy **opery, operetki, musicalu**. Wszystkie one posiadają jakiś grunt literacki, w postaci scenariusza działań dramatycznych lub libretta. Wszystkie także jedynie w teatrze mogą liczyć na publiczne zaistnienie, gdyż tylko na scenie mogą się zrealizować. Ciekawa jest sytuacja **szopki**, która w różnych wariantach gatunkowych dysponuje zróżnicowanymi zapisami przebiegu przedstawienia. Jako **szopka religijna** posiada znaną, biblijną linię fabularną, jako **szopka polityczna** – ma przydane poszczególnym postaciom teksty, wymagające dopełnienia o znaną melodię.

Po stronie gatunków stricte teatralnych znajdą się też takie, które mają jeszcze mniejszy związek z literaturą, oparte jedynie na rodzaju kanw – jak **komedia dell'arte, pantomima, mim, dworska maska, żywy obraz**, dysponujący jedynie programem-zestawem poszczególnych numerów **kabaret, rewia**, różnoodmianowa **parada**. W sumie stopniowalność związków z literaturą, która (ze względu na wzorcowy charakter systemu gatunków literackich) może być traktowana jako stopniowalność systemowa, określa skład tego quasi-systemu gatunkowego, który z literackiego punktu widzenia stanowi po prostu otwarty repertuar gatunków. Szereg z nich może wchodzić w gatunki widowisk kulturowych jako ich części, w podobnej roli pojawią się tu zresztą gatunki literackie. Na tej zasadzie małe farsy czy komedie mogą stanowić fragment rozrywkowego szeregu stand up lub kabaretu, **autos sacramentales** wchodzić w skład procesji, **komedie-balety** ozdabiać kilkudniowe dworskie festyny, a **dialogi, oracje** czy **sceny alegoryczne** być częścią królewskiego wjazdu do miasta.

Nie-systemowość teatru wpisuje go w zbiór gatunków widowisk kulturowych. A taka jego przynależność zostaje potwierdzona przez jego ograniczenie czasoprzestrzenne, wyrażające się w formule „tu i teraz", obejmujące wszystkie widowiska kulturowe, w formie procesualnej, która eliminuje kategorię „dzieła", choć dzięki wpływom literatury teatrowi ją narzucono, wprowadzając reżysera jako jego twórcę. Ale nawet „dzieło" nie umożliwiło teatrowi dysponowania kanonicznym kształtem spektaklu. Nie posiada on przecież własnego sposobu zapisu, wykorzystując w tym względzie obce środki i technologie. Tymczasem jest oczywiste, że wszelkie normy stają się jawne dopiero po ich zapisaniu, zauważa Jack Goody, widać wtedy wszystkie wyjątki, kontynuacje, odstępstwa. W przypadku teatru, zresztą podobnie jak widowisk, jest to niemożliwe. Funkcjonują bowiem jako jednorazowe wydarzenia i nawet akt powtórzenia nie wytrąca ich z tej jednorazowości. Mówiąc inaczej – zawsze są wyjątkowe. Działa tu pamięć ich oralnej i sytuacyjnej genezy.

Dominantą wszelkich widowisk, więc także teatru, pozostaje wspomniana już numeryczność. Przy czym większy wpływ literatury sprawia, że powtarzalność i numeryczność zostają ukryte pod warstwą fabularną (jak w melodramacie). Przy słabszej presji literackich środków staje się ona łatwo uchwytna (jak w operze), a w sytuacji poważnego ograniczenia wpływu literatury osobność numerów stanowi zasadę konstrukcyjną (jak w kabarecie). W wielu wypadkach gatunki teatralne nie ukrywają swej technicznej i finansowej motywacji, które (jak w musicalu czy melodramacie) wchodzą w skład determinant gatunkowych. Podstawową dla nich płaszczyznę odniesienia tworzy tu kultura w jej historycznej i narodowej postaci, decydująca o zmiennym i często rozbieżnym kształcie tych gatunków. Zwykle także wiążą się one z procesem demokratyzacji widowni, znamiennym dla wszelkich gatunków ludycznych, które scalały różne warstwy społeczne we wspólnocie doświadczenia lub śmiechu. Przesunięcie akcentu we współczesnym teatrze na teatr traktowany jako życie proponuje Marco De Marinis, by „odnowić tę sztukę, by nadać jej sens, konieczność, wartość, wychodzące poza przedstawienie i fikcję dramatycznej akcji". Teatr bowiem sprowadzony jedynie do roli opowiadacza fikcyjnych historii oddziela się od życia. A doświadczenie prywatne i pospolite/typowe czyli zbiorowe jest według Rogera D. Abrahamsa syntezą działań jednostki i kulturowych wzorów zachowań, co „czyni je zrozumiałymi dla innych". Taka synteza pozwala „na przekształcenie przeżywania w przeżycie i doświadczania w doświadczenie", niezależnie od różnic ich intensywności i znaczenia.

Głównym medium jest tutaj scena, a nie pismo/druk, ani telewizja czy internet, mimo iż dwa ostatnie media przejmują pewne funkcje teatru i zwielokrotniają jego widownię w akcie zewnętrznego wobec przekazywanego przez medium spektaklu zrytualizowanego działania symbolicznego, związanego (jak pisze Eric W. Rothenbuhler) „z uczestnictwem w pewnym bardziej rozległym porządku znaczenia". Medialność samego teatru sprawia, że w strukturze przedstawień widoczne są „złożone formy kompozycyjne, ujawniające się w procesie performansu" i zwane rytuałem, zauważa Bruce Kapferer. Splatają one różne formy – plastyczne, liturgiczne, muzyczne, narracyjne, śpiewane, dramatyczne, co stwarza „rozmaite możliwości konstytuowania i porządkowania doświadczenia, a także refleksji nad nim i jego komunikowaniem". Jak zwykle, język tego rytuału „zawiera jeszcze dodatkowy potencjał, który pozwala mu na łączenie tego, co partykularne, z tym, co uniwersalne", umożliwiając scalenie w odbiorze widowiska doświadczenia osobistego z typowym i powszechnym.

Normy i konwencje literatury mogą odgrywać pewną rolę w ramowym kształtowaniu fabuły i w akcie kompozycji, który z kolei poddaje się scenicznej konstrukcji, czyli architektonice spektaklu, zatem – mówiąc najogól-

niej – jego przestrzennemu rozplanowaniu, wertykalnemu lub/i horyzontalnemu, więc symultaniczności i wieloplanowości działań wpisanych w sukcesywny porządek scen. Wspomagania techniczne komplikują, ale i wzbogacają architektonikę wydarzenia. Nie rządzą tu zasady poetyki, choć klasycyzm wieku XVII i XVIII dążył za jej pomocą do zapanowania nad spektaklem, wiążąc literaturę z praktycznymi wymaganiami przedstawienia. Wpływy literatury zarówno w gatunkach pogranicznych, jak stricte teatralnych odczytujemy w daleko posuniętej estetyzacji form, w schematyzacji fabuł, rozwiązań, typów postaci, stylu, ale też istotnej roli czynnika tematycznego, który od XIX wieku staje się gatunkotwórczy jako prostszy i łatwiejszy dla widza do uchwycenia od czynnika formalnego. Zwykle decydował o tym szeroki adres sztuk, a także ich szybka i tania produkcja. Stąd nadwyrazistość akcji, fabuł i kanw, wykorzystanie najprostszych binarnych podziałów świata przedstawionego na strony dobra i zła, szczęścia i nieszczęścia, życia i śmierci, nędzy i bogactwa, miłości i nienawiści etc., mieszanie afektów i emocji widowni, seryjność spektakli i tekstów z powtarzalnymi bohaterami. Produkcja wydarzeń nastawionych na szybki sukces rynkowy zawsze wymagała przy tym (dawniej i teraz) odpowiedniego marketingu (znamienną jego formą była dziewiętnastowieczna klaka), reklamy (od XIX wieku medialnej) i dystrybucji. Zamiast literackich arcydzieł pojawiają się tu rynkowe przeboje i hity, utrzymujące się długo na afiszu i gromadzące szeroką widownię.

Tak pojmowany teatr funkcjonuje wyłącznie „w kategoriach pierwszego razu", którym jest (dla widza) każdy spektakl. Tym samym przekreśla „wyobrażenie instytucji niezmiennej", „ograniczonej stałymi prawami, regułami rzemiosła i konwencji" – pisze N. Muller-Scholl. Takie zasady wchodzą przede wszystkim w skład zewnętrznych stabilizatorów teatru-instytucji, prawnych, finansowych, organizacyjnych. A w ramach wewnętrznej sfery przedstawienia należą do teatralnej praxis. Trudno się dziwić, że z literackiego punktu widzenia teatr przekracza pewien próg chaosu. Przy tym „myślenie teatru nie przebiega w chronologicznym porządku, tylko w rytmie nieustannych przerw i zakłóceń; zaznacza swoją obecność w zmianie, po której powrót do stanu poprzedniego możliwy jest tylko za cenę uczestnictwa we współczesności". Nie są to wcale właściwości sztuki literacko stabilizowanej. Pamiętajmy jednak, że zanim nowożytny teatr zyskał to miano, w XVI wieku stał się instytucją i producentem spektakli. Początkowo jako instytucja prywatna i/lub miejska, by w wieku XVII i XVIII zostać określonym jako instytucja państwowa i/lub narodowa, cały czas pozostając wytworem miasta, przestrzenią publiczną przeznaczoną dla wydarzeń łączących aurę święta z ludycznym wymiarem gry. W sumie było to miejsce niezbyt wysokie, jeśli przymierzyć je do kategorii teatru-świątyni sztuki.

I nie dziwi, że dla badacza zajmującego się głównie literaturą i jedynie „zahaczającego" o teatr, w tej świątyni „najemni twórcy literatury komercyjnej" (jak ich nazywa Pierre Bourdieu) nie byli mile widziani.

Bibliografia

Abrahams R.D., *Doświadczenie zwyczajne i niezwykłe*, w: *Antropologia doświadczenia z epilogiem Clifforda Geertza*, red. V.W. Turner i E.M. Bruner, przeł. E. Klekot, A. Szyrek, Kraków 2011

Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001

Duvignaud J., *Społeczna praktyka teatru*, przeł. P. Szymanowski, w: *Teatr w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. W. Dudzik i L. Kolankiewicz, Warszawa 1991

Kapferer W.B., *Performans a strukturalizacja znaczenia i doświadczenia*, w: *Antropologia doświadczenia z epilogiem Clifforda Geertza*, red. V.W. Turner i E.M. Bruner, przeł. E. Klekot, A. Szyrek, Kraków 2011

Marinis De M., *Performans i teatr. Od aktora do performera i z powrotem?*, przeł. E. Bal, w: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013

Muller-Scholl N., *Jak myśli teatr? O poetyce przedstawiania „po upadku"*, w: *Dramat po dramacie. Przemiany form dramatycznych w Niemczech po 1945 roku*, red. M. Leyko i A. Pełka, Łódź 2012

Rothenbuhler E.W., *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003

Rousseau J.J., *List o widowiskach*, przeł. W. Bieńkowska, w: *Teatr w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. W. Dudzik i L. Kolankiewicz, Warszawa 1991

Starobinski J., *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2000

Turner V., *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, w: *Antropologia doświadczenia z epilogiem Clifforda Geertza*, red. V.W. Turner i E.M. Bruner, przeł. E. Klekot, A. Szyrek, Kraków 2011

Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011



Specyfika średniowiecznych gatunków teatralnych

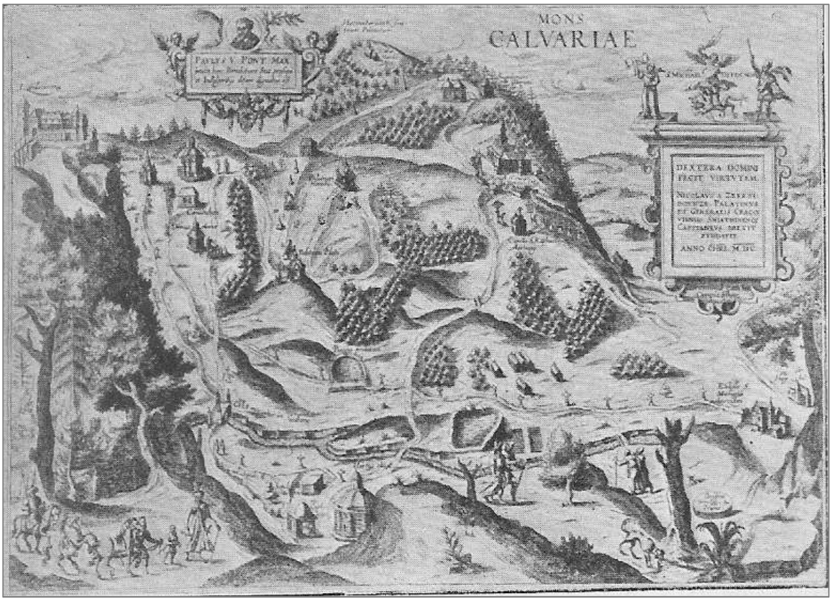
Średniowiecze traktowane jest jako bardzo długa, licząca tysiąc lat, niejednorodna epoka. W jej początkach, w V wieku, historyk bada jeszcze starożytność – zauważa Michel Banniard, w wieku VIII pojawiają się zwiastuny średniowiecza. Od końca VIII do połowy IX wieku rozkwita renesans karoliński, na wiek XII przypada tzw. odrodzenie orleańskie, XIII jest stuleciem uniwersytetów, a wiek XIV Jacques Le Goff nazywa „epoką Księcia". Wtedy też ma miejsce renesans antyku, a średniowiecznego inteligenta zastępuje humanista. Zatem czy między rokiem 476, kiedy to barbarzyńcy Odoakra zdobyli Rzym, a 1453, gdy padł Konstantynopol, stolica wschodniego Cesarstwa, mamy do czynienia z jedną epoką? W ten sposób każe nam myśleć nasza tradycja, w istocie jednak te tysiąc lat tworzy raczej chronion, zbiór epok. Jeśli mówimy „starożytność", to nie traktujemy jej jako jednej epoki, choć akcentujemy jej pewną tysiącletnią jedność. Być może tak właśnie należałoby zacząć myśleć o średniowieczu. Jeżeli w VIII wieku religijny model kultury był modelem jedynym, „gdyż poza nim innej kultury pisanej już nie ma", to cztery wieki później emancypacja ludzi świeckich jest tak daleko posunięta, że Innocenty III zaprasza ich (co prawda bez prawa głosu) na 4 Sobór Laterański (1215). W międzyczasie rodzą się gatunki piśmiennictwa i literatury. Wprawdzie świadomość, że wiedza to skarb, że dzięki niej „biedak dźwiga się z pyłu", się poszerza, by zostać przechwycona i wykorzystana przez renesans, ale wciąż wskutek wciąż powszechnego braku umiejętności czytania i pisania panuje kultura oralna, a ówczesne utwory są deklamowane i śpiewane przez zawodowych wykonawców, zwanych ioculatorami, żonglerami, którzy dominują w kulturze czasu do około 1350 roku, opóźniając rozwój form teatralnych.

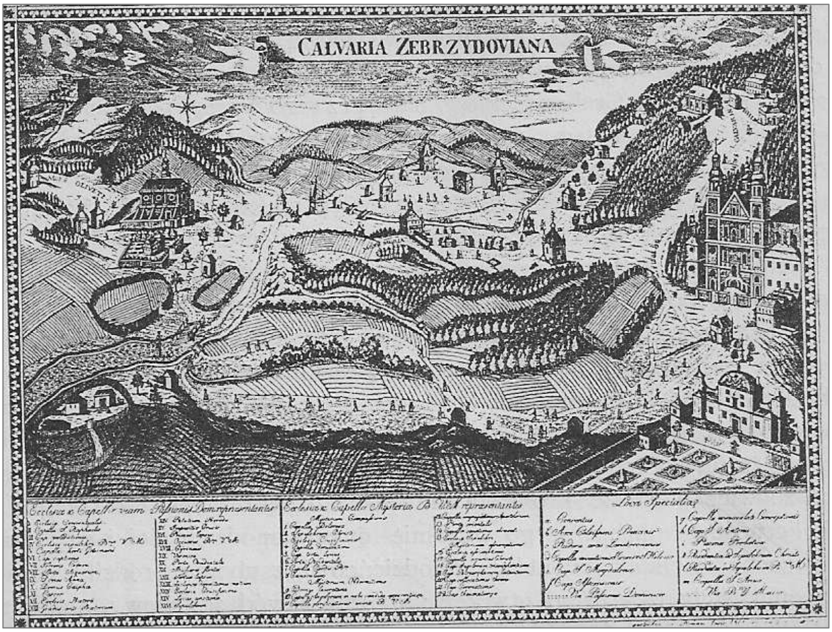
Proces ponownego powstawania teatru był długi i trwał kilka stuleci, a różnica między nimi jest istotna. „Przed rokiem 1200 – pisze Maurice Accarie – istnieje tylko jedna forma teatru, to jest teatr religijny, odgrywany w kościele i należący do gry rytualnej, a nie do literatury (…). To narodziny literatury świeckiej, związanej z pojawieniem się cywilizacji miejskiej, przyczyniają się do powstania owego teatru świeckiego, już od początku rozgałęziającego się w dwóch kierunkach, z których pierwszy jest poważny

i szczególnie poświęcony tematyce religijnej, a drugi komiczny”. Zwiastuny obu typów teatru i dramatów – nurtu poważnego, religijnego i komicznego, pojawiają się w XIII wieku, nie mają jednak powszechnego charakteru. Accarie wskazuje dość oczywistą tego przyczynę – przed 1350 rokiem „wszystko wówczas było teatrem, ponieważ cała ówczesna literatura była recytowana i odgrywana”. Dominował w niej pierwiastek teatralny, wyrazisty nie tylko w życiu dworskim, lecz również w barwnym życiu miejskim, o czym przekonuje Jacques Heers. Na pierwszym miejscu należy postawić „nabożne widowiska” (Andrzej Dąbrówka), pełniące istotną funkcję przekaźnika wiary, wartości, norm chrześcijańskich we właściwie pogańskiej ówczesnej Europie.

Sakralny nurt performatywny i teatralny był w średniowieczu bardzo silny i związany z performatywnością liturgii. „Eksplozja twórcza mnichów anglosaskich zaowocowała pod koniec X wieku sformułowaniem całościowego programu życia w klasztorze. – pisze Mirosław Kocur – Zakonnicy otrzymali szczegółowe scenariusze performansów, które należało wykonywać od świtu do nocy, każdego dnia, w różnych cyklach: tygodniowym, miesięcznym, rocznym. Mnich, stając się performerem, został wręcz skazany na wynalezienie »teatru«”. Wykonawczą sytuację performansów, zarówno monastycznych, jak i kościelnych czy katedralnych, charakteryzował ścisły związek słowa i muzyki, śpiew. „W swym założeniu Oficjum było wspólną modlitwą wyrażoną śpiewem. Dominowała w niej recytacja psalmów” – pisze John Harper, kreślący też kształt nabożeństw. Dla przykładu – porządek dziennego, bardzo wtedy ceremonialnego Oficjum, zawierał: wersety otwierające, następnie psalm, hymn lub kantyk, zdanie z Biblii lub sentencję biblijną, (nie zawsze) responsorium, hymn, werset, psalm lub kantyk, czytania lub modlitwę (także z prośbami), błogosławieństwo.

Mszę od Oficjum odróżniała jej akcja, zauważa Harper, więc przygotowanie i spożycie eucharystycznych postaci chleba i wina. Obie formy współistniały ze sobą jako części stałego cyklu modlitewnego. Msza łączyła dwie liturgie: Liturgię Słowa (Msza katechumenów) w prezbiterium i Liturgię Eucharystii (Msza wiernych). W zwyczaju salisburskim z 1400 roku w prezbiterium duchowni z asystą po błogosławieństwie kadzidła okadzali ołtarz, recytowali Introit i Kyrie, ceroferariusze towarzyszyli akolicie niosącemu kielich i patenę, formowano procesję, podczas jej trwania brzmiał śpiew diakona, celebrans przygotowywał kielich i patenę, okadzano ołtarz i wszystkich uczestników. Potem następowały modlitwy i śpiewy, łamanie chleba, pocałunek pokoju, spożycie chleba i wina, obmywanie rąk przez celebransa, pozdrowienie wiernych w chórze, na koniec diakon śpiewał *Ite missa est*, sprawujący liturgię opuszczali prezbiterium, a celebrans recytował pierwszych 14 wersów Ewangelii św. Jana. Równolegle toczyła się msza w chórze.





Wśród polskich kalwarii najsłynniejsza jest Kalwaria Zebrzydowska. Wprawdzie powstała ona u progu baroku, lecz w swym projekcie zawiera założenia wynikające z żywotnych średniowiecznych praktyk zbliżających ludzi do Boga. Teren kalwarii był tak ukształtowany, żeby gromady pątników mogły powtarzać drogę krzyżową Chrystusa i rozmyślać nad Jego cierpieniem i łączyć się z nim w modlitwie. Plan i widok Kalwarii pochodzi z początku XVII wieku. Na prawo kościół, czternaście kapliczek wokół góry.

Kantorzy prowadzili śpiew, kreśląc ręką melodię; gdy w prezbiterium subdiakon wchodził na podwyższenie i przygotowywał chleb i wino, wyznaczeni soliści graduału pojawiali się na podwyższeniu, zakładali kapy i śpiewali; gdy ruszała procesja, śpiew przejmowali kantorzy na przemian z dwoma stronami chóru, a gdy procesja wracała do prezbiterium, śpiewali wszyscy; kiedy diakon przynosił pocałunek pokoju kantorom, ci przekazywali go chórowi, następował śpiew kantorów z chórem; na koniec wszyscy odpowiadali diakonowi, śpiewając *Deo gratias*.

Msze średniowieczne stanowiły rudymentarny sakralny performans, niektórzy badacze w nich właśnie widzą prawdziwe dramaty liturgiczne oparte na śpiewanych dialogach. „Liturgia była zatem »dramatem« w sensie średniowiecznym, bo chóry mnichów i kantorzy śpiewali teksty na przemian – pisze Kocur – ale nie była dramatem w znaczeniu antycznym czy współczesnym, ponieważ mnisi nie odgrywali mimetycznie dialogu i nie udawali, że są kochankami" – w najsławniejszym przykładzie chrześcijańskiego tekstu dramatycznego, jakim była *Pieśń nad pieśniami*. Należy jednak dodać tutaj szereg efektów specjalnych: ubiory celebransów – nawet soliści graduału zakładali kapy przed swym występem na podwyższeniu, specjalne gesty i ruchy, procesję. Wszystko to tworzyło z mszy realny (nie – jak w teatrze – fikcyjny) performans, w którym ceremoniał wyznaczony przez ordo (porządek obrzędu) posiadał poznawczą stabilność przekazu znaczeń uruchamiającego emocje, tak ważne dla procesu poznania i rozumienia.

Do przestrzeni kościoła należały rozmaite dramatyzacje różnych części liturgii, czytań mszalnych czy procesji, pojawiające się w trzech miejscach liturgii, najczęściej przed mszą. Stanowiące oddzielny gatunek widowisk **procesje** prowadziły przez miasto do kościoła, z przystankami na kolejnych stacjach lub tylko podążały przez kościelne krużganki. Te specjalne odbywały się w Niedzielę Palmową, podczas Wielkiego Tygodnia, w dzień Wniebowstąpienia, w Zesłanie Ducha Świętego, Boże Ciało, Boże Narodzenie. Piotr Bering podaje notatkę z procesji wizytatora biskupiego w Saksonii, Johannesa Buscha: „W tej procesji uczestniczył arcybiskup, lecz ja odprawiałem stację i uderzając w krzyż, śpiewałem »uderzę pasterza i rozproszą się owce stada« i tam wykonując podobne [czynności] doprowadziłem do końca". Uderzenie krzyża było czynnością stricte teatralną, wyjaśnionym przez pieśń ciosem zadanym symbolicznemu wcieleniu pasterza-Chrystusa. Znane są **performanse medytacyjne**, **performanse nawiedzenia grobu, złożenia krzyża, zapalenia nowego ognia czy błogosławieństwa wody**. Z Płocka pochodzi piękna i uroczysta **ciemna jutrznia** (*tenebrarum matutinum*, 1520), śpiewana przez ostatnie trzy noce Wielkiego Tygodnia. Była udramatyzowana, śpiewało ją kilka chórów i kilku solistów. Na początku zapalano 6 świec na ołtarzu i 15 na świeczniku; po każdym psalmie gasząc jedną

z nich. Zgaszenie ostatniej oznaczało śmierć Chrystusa i ciemności ogarniające ziemię. Z XV wieku, z kolegiaty żagańskiej i głogowskiej, pochodzi inscenizacja *Descensio ad infernos* (Zstąpienia do piekieł): podczas śpiewu responsorium *Cum rex gloriae* krzyż z grobu przenoszono za główny ołtarz, co wyobrażało zstąpienie Chrystusa do piekieł i wyzwolenie uwięzionych. Potem następowała **jutrznia wielkanocna**.

Wszystkie wydarzenia tego typu tworzyły wielki religijny teatr pamięci, zbiór performansów tożsamościowotwórczych, stanowiących świadectwa wewnętrznej przemiany uczestników. Dzięki „powtórzonym zachowaniom" przywracały realność zdarzeń, przemawiały głównie poprzez działanie, a w drugiej kolejności przez słowo. Wchodziły w skład kultury oralnej, a zatem wykonania zależały zawsze od sytuacji, miejsca i składu słuchaczy. Wymagały zwykle wyrazistych środków, które przykułyby ich uwagę.

Performanse liturgiczne, z czasem przekształcające się **w dramaty liturgiczne,** nie były wytworem literatury, zresztą jak cały średniowieczny teatr, mający wymiar religijno-kulturowy. Były śpiewanym tropem, więc specjalną kompozycją wokalną pochodzącą z IX wieku. Najsłynniejszy z nich, *Quem queritis* (Dokąd zdążacie), zapisano po raz pierwszy w manuskrypcie z St. Martial z początku X wieku, a w skróconej postaci w manuskrypcie z opactwa w St. Gallen (950). Trop poprzedzał introit mszy wielkanocnej i wizualizował akt zmartwychwstania dzięki trzem Mariom, które odwiedzają już pusty grób Chrystusa. Znamienne, że Andrzej Dąbrówka, podchodząc do poszczególnych gatunków z poznawczego punktu widzenia, określa je mianem różnego typu encyklopedii, porządkujących przekazywaną przecież ustnie wiedzę ich ówczesnemu uczestnikowi. I tak **misteria** stanowiłyby encyklopedię historyczną, pokaz istnienia Boga w historii; **mirakle** byłyby encyklopedią legendarną, usytuowaną na granicy między rzeczywistością ziemską a transcendentną; encyklopedia etyczna ogarniałaby **moralitety**, demonstrujące trudności dobrego życia; wreszcie encyklopedia zła (antyencyklopedia), w której znalazłyby się **farsy** i **sotties**, ujawniałaby konsekwencje zgubienia więzi z Bogiem. Nie ma w tym zestawie **dramatyzacji** i **dramatów liturgicznych**. Jeśli miałabym pociągnąć tę metaforę, powiedziałabym, że tworzyły one encyklopedię modlitewnej wspólnoty człowieka z Bogiem.

Istniała jeszcze jedna forma, nie traktowana jako gatunkowa, lecz de facto wyodrębniająca pewien typ widowisk oraz stanowiąca rodzaj wspólnego mianownika dla utworów rozwijających teatr epoki na trzy różne sposoby. Pierwszym był religijny teatr świecki, w którym istniały takie spektakle, jak *Ludus Passionis*, Gra o Męce Pańskiej, znana z trzynastowiecznego rękopisu *Carmina Burana*, dwunastowieczna *Ludus Danielis* czyli Gra o proroku Danielu, czy tekst *Ordo representacionis Ade*, zwany najczęściej *Jeu d'Adam* i łączący łacinę z anglo-normańskim. Drugi to świecki teatr poważny, np. *Magdebur-*

ger Pfingstspiel, zielonoświątkowa gra o wyprawie Rolanda. Trzecia z możliwości to teatr komiczny. Nazwa formy była neutralna – **ludus, gra**. Pojawiła się już w XII wieku i używano jej w następnych stuleciach. Podążając za myślą Gerardusa van der Leeuwa można by powiedzieć, że w nazwie skoncentrowała się pamięć o **sacer ludus**, świętej grze, która była spotkaniem Boga z człowiekiem. A idąc szlakiem Mircei Eliadego, przekonującego, że ahistoryczna cząstka każdej istoty ludzkiej „nosi w sobie odbity, jak w metalu, ślad wspomnienia o istnieniu bogatszym, pełniejszym, niemal błogosławionym", można by powiedzieć, że nazwa gra, łącząca zabawę, formy dramatyczne i mieszane, liturgię, aischrologię (mowę sprośną i obelżywą), scalała teatr wszystkich dawnych wieków ufundowany na religijnym podłożu. Trzeba by ją uznać za syntetyczną politypową nazwę gatunku teatralnego, o daleko posuniętej niejednorodności tematycznej i formalnej. Gatunek zawierał najróżniejsze formy, od performansu przez śpiewane lub recytowane dialogi i monologi zestawione z elementami narracyjnymi czy poetyckimi do dramatów. Sztuki takie zawierały szereg różnoformalnych epizodów z jednorazowymi postaciami i rozbudowanymi scenami zbiorowymi, wykorzystywały elementy baśniowe i fantastyczne (wróżki, czarnoksiężników, potępieńców) obok satyry czy parodii.

Gra akcentowała znaczenie świadomości ludycznej dla widowiska, zwracała uwagę na rozrywkową funkcję spektakli, widoczną zarówno we wprowadzonych tu lokalizacjach (Afryka i Wschód z wątkiem krucjaty, obok Pikardii i miasta Arras), jak i w eksponowanych związkach z innymi grami, służącymi wówczas rozrywce, poczynając od gry w kości czy tańca po gry umysłowe. Niektóre z nich miały charakter dialogowy (**gra w zagadki**, oparta na podchwytliwych pytaniach **gra w sekrety**), inne były **turniejami rymowania** lub **wykpiwania, zabawami w rozśmieszanie,** do dzisiaj przechowanymi w grach dziecięcych. W *Grze o Robinie i Marion* pojawiają się takie gry w grze, z kolei w *Grze o altanie* mamy w jednym z epizodów teatr w teatrze.

Ani kościół, ani cmentarz nie były w tym czasie pełnym ciszy i spokoju miejscem świętym, zastrzeżonym dla praktyk kultowych. Społeczna funkcja kościołów obejmowała zarówno nauczanie, jak i pokaz widowisk, nabożeństwo w katedrze mogło się kończyć zabawą, grami, śmiechem, tańcami; z kolei cmentarz stawał się miejscem widowisk, ale i handlu, spotkania cechów, władz komunalnych i żebraków. Jacques Heers pisze, że podczas mszy wierni „zachowywali się wręcz potwornie" i łączy z tym pojawienie się przegród w nawach i przegrody chórowej, jako wyraz troski władz o oddzielenie od pożałowania godnych obyczajów choćby części świątyni. Zresztą elementy świeckie tak czy inaczej przenikały do nabożeństw, a w wieku XV świeckie wątki są wyraźne w wielkich widowiskach misteryjnych. Granice nastrojów, tonów, form i konwencji okazują się płynne, prze-

nikają się elementy chrześcijańskie i pogańskie. W tym klimacie nie mogą dziwić **święta Głupców, Młodzianków, Dzieci, Butelki** czy **Osła**, wiernego towarzysza świętej Rodziny.

Były to zabawy „należące do całego nurtu hucznych radosnych manifestacji ludzi młodych i maluczkich (co często stanowi jedno)". Tworzyły – według Heersa – całą serię świąt tego typu, trwającą od 25 grudnia do 6 stycznia, więc w czasie zimowego przesilenia, i były obchodzone przez grupy młodszych duchownych. Zachowywały ceremonialność chrześcijańską, wywodzącą się z reminiscencji ewangelicznych, choć przecież miały świecki charakter oraz sankcjonowały brak powagi i szacunku dla świętej tradycji. Niektóre zawierały elementy kontestacji, odwracały hierarchie, przemawiały chaosem, żartami, parodiami, wrzaskiem i skandalami, ustanawiały w kościele ludyczną, ekstrawagancką władzę młodych. Te szalone święta wywoływały liczne protesty i zakazy, niemniej spotyka się je jeszcze w XVI wieku. Polskim świętem młodości były **gregorianki**, późnośredniowieczne uroczystości przyjmowania nowych uczniów do szkół 12 marca, w dzień św. Grzegorza, obejmujące pochód nowych pod przewodem „biskupa żaków". Do długiego ciągu miejskich rozrywek należą też **karnawały**, stanowiące ceremonię przejścia (od ostatków do środy popielcowej), święto radości i dostatku, a tego nie zapewniało wówczas normalne życie zwłaszcza niskich warstw społecznych.

Płynność średniowiecznych granic możemy obserwować w różnych zjawiskach, także w planie gatunków, zwłaszcza tych drobniejszych, jak **parodie kazań** (**sermones joyeux**), które wykorzystywano w obrazoburczych świętach i w karnawale czy **błazeńskie testamenty**. Najsłynniejsze z kazań są autorstwa Rutebeufa, co prowadzi nas ponownie w krąg kultury żonglerów. Między jej dwoma biegunami zawiera się obszar świeckiej literatury. Pierwszy z nich wyznacza epicka forma **gesta**, **kroniki** (francuska *chanson de geste*), realizowana przez najsłynniejszą z nich *Pieśń o Rolandzie* (1150, najstarszy rękopis z 1170). W naszej literaturze najświetniejszym przykładem jest *Kronika polska* Galla Anonima (prawdopodobnie 1113-1117). Gatunek stanowiły „rycerskie dzieła", opiewające „zwycięstwa królów czy książąt", opowiadane i śpiewane – tak planował Gall, zawodowy pisarz – „po szkołach i zamkach". Proponując wykorzystanie szkolnej dydaktyki w rozprzestrzenianiu swego dzieła, Gall odwoływał się do praktyki szkolnego głośnego czytania z elementami teatralizacji. Andrzej Dąbrówka wskazuje, że takie elementy zawiera rękopis sceny alegorycznego sporu z gnieźnieńskiego kodeksu z przełomu XII i XIII wieku, przydatny do ćwiczeń pamięci i odtwarzania ról. Ale gesta śpiewano nie tylko na dworach czy w szkołach, także w miejscach kultowych, na szlakach pielgrzymich, na jarmarkach przez zawodowych śpiewaków wykonujących prostą, powtarzalną

melodię z akompaniamentem liry. Biegun drugi świeckich dzieł, przeciwstawny epice rycerskiej, stanowią **fabliaux**, deklamowane opowiadania o drastycznych awanturach męsko-damskich, pełne werwy komicznej, wspieranej „przez rubaszność i mizoginizm, sprośność, drwinę bez prawdziwej satyry" – pisze Bernadette Rey-Flaud. Dzieje tej formy rozpoczynają się niemal równocześnie z czasem powstania gesta – w 1159 roku i kończą wraz z upadkiem żonglerów. Przekształcają się z jednej strony w wierszowane contes, z drugiej – w sceniczne **farsy.**

Aczkolwiek rozkwit form teatralnych, w tym także fars, przypada na sto lat łączących połowę XV i XVI wieku, to jaskółki świeckiego teatru pojawiały się znacznie wcześniej, w wieku XII i XIII. Anonimowa farsa francuska z 1277 roku to *Le Garçon et l'Aveugle* (Chłopiec i ślepiec); w Polsce bliską im formę znajdziemy w dwóch partiach kroniki Wincentego Kadłubka (XII/XIII) z księgi IV. Pierwsza zawiera skargę Ziemi Krakowskiej na twarde rządy księcia i jego ludzi w scenie sądu nazwanej przez Aleksandra Brücknera naszą „najdawniejszą komedią" oraz quasi-dialog pieśniowy po śmierci księcia Kazimierza. Zwłaszcza ta pierwsza mogła być recytowana w szkołach – domyśla się Andrzej Dąbrówka. Pojedyncze, za to świetne francuskie trzynastowieczne przykłady teatralne pochodzą z bogatego miasta Arras i stanowią sygnał pojawienia się nowych form. Odosobnione, anonimowe pikardyjskie arcydzieło, *Rzecz o Alkasynie i Nikolecie*, jest romansem, wpół śpiewanym, wpół opowiadanym i reprezentuje jedyny zachowany francuski egzemplarz **chantefable**, śpiewobajki, powstałej – być może – w pierwszej połowie XIII wieku pod wpływem celtyckim. Trzy dalsze arcydzieła pochodzą z Arras i sygnalizują z literackiego punktu widzenia nie-gatunkową formę **gry** (**jeu, play, spiel**): *Jeu de Saint Nicolas* (Gra o świętym Mikołaju) Jeana Bodela o tematyce religijnej, *Jeu de la feuille* (Gra o altanie) Adama de la Halle o tematyce świeckiej i tego samego autora *Jeu Robin et Marion* (Gra o Robinie i Marion). Ostatnia jest **pastourellą**, gatunkiem popularnym w XII i XIII wieku, być może w jakimś stopniu spokrewnionym z dworską **pastorelą.** Czwarte ze wspomnianych arcydzieł to *Miracle de Théophile* (Cud o Teofilu) Rutebeufa, zapowiedź gatunku, który rozwinie się w XVI wieku. Zapowiedzią moralitetu jest anonimowy *Courtois d'Arras* (Dworniś z Arras).

Wszyscy wymienieni z nazwiska autorzy byli żonglerami, „ludźmi warsztatu – pisze Michel Rousse – którego nie można było się nauczyć z książek; wszystkie obszary ich działalności – skecze, komiczne interludia – opierały się na umiejętnościach zdobytych w toku terminowania pod okiem mistrzów (…). Ich kunszt opierał się na umiejętności aranżowania sytuacji budzących wesołość, na grze póz i gestów, ruchów całego ciała, łatwości powoływania do życia zabawnych postaci, karykaturalnego przedstawiania takich zdarzeń, jak awantura pijaków, zaloty pożądliwego ślepca, machlojki

łotrzyka…" Nie zapisywali oni swych tekstów, wspieranych słowem performansów ciała. Różnili się też niską kondycją błaznów od żonglerów wykonujących „zacne pieśni" *chanons de geste*. Do tej „niskiej" literatury świeckiej należy także np. *Le dit de l'herberie* Rutebeufa, wspaniały przykład jarmarcznej reklamy szarlatana, sprzedającego fałszywe medykamenty na wszystkie możliwe choroby. Wiele z powstałych wtedy tekstów opierało się na napięciu pomiędzy współtworzącymi je i przenikającymi się wzajemnie narracjami i śpiewanym wierszem, potencjalnym teatralnie, niektóre tylko wprowadzały jeszcze półautonomiczne, lecz już mówiące własnym tekstem postacie, tworząc formy dramatyczne. Najsłynniejsze z nich wyszły spod ręki żonglerów, którzy w ten sposób uruchomili proces kładący w XIV wieku kres ich własnej praktyce. Środowisko żonglerów (zwanych też histrionami) było rozwarstwione. Karolina Targosz przekazuje ich klasyfikację zapisaną w końcu XIII wieku przez Tomasza z Clapham, subdziekana w Salisbury: w jego oczach najgorsi są tańczący pantomimowie, występujący w rozpustnych, „nieprzyzwoitych grach", potem idą także niegodziwi błaznowie-włóczędzy, posługujący się satyrycznym słowem oraz jokulatorzy, jedyna „godziwa" grupa śpiewająca przy wtórze instrumentów pieśni historyczne i hagiograficzne.

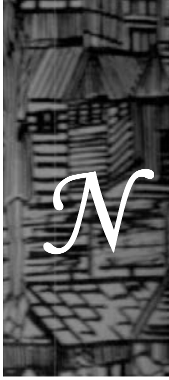
Dominacja żonglerskich występów stanowiła blokadę dla form teatralnych, które, zapowiadane już w XII i XIII wieku, zaczęły się rozwijać dopiero po jej zniesieniu, w wieku XIV i XV, niejako przygotowując grunt dla wielkich gatunków średniowiecznych, mających więcej wspólnego z performansami kulturowymi niż z literaturą. Niemniej przypisano je literaturze, co było konsekwencją stworzonego przez nią systemu gatunków. Ale w tym czasie literacki rodowód posiadała jedynie **komedia elegijna**, forma czerpiąca inspiracje ze szczątkowych informacji o teatrze antycznym. Według ówczesnych komedię tworzył tekst wygłaszany całymi partiami, a następnie pokazywany przez mimów, stąd autorzy sztuk elegijnych pisali je jako teksty do czytania lub wygłaszania. Osiem utworów wskazanych przez Juliana Lewańskiego, związanych elegijnym wierszem oraz narracją przechodzącą w słabsze partie dialogowane, pochodzi z XII wieku z doliny Loary i tworzy gatunek bez przyszłości, dziwną skamielinę, ani z antyku, ani ze średniowiecza.

Bibliografia

Accarie M., *Teatr religijny i teatr świecki w średniowieczu*, przeł. J. Teklik, w: *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, pod red. A. Loby, Gdańsk 2006

Banniard M., *Geneza kultury europejskiej V-VIII w.*, przeł. A. Kuryś, Warszawa 1995

Bering P., *Teatr w kronice. Studia nad dramatycznością kronik średniowiecznych*, Poznań 2013
Chrzanowski T., *Wędrówki po Sarmacji europejskiej. Esej o sztuce i kulturze staropolskiej*, Kraków 1988
Dąbrówka A., *Średniowiecze. Korzenie*, Warszawa 2005
Dąbrówka A., *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001
Drzewicka A., *Skupienie i zabawa. Twórczość dramatyczna w średniowiecznej Francji do końca XIII wieku*, Kraków 1998
Eliade M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998
Goff Le J., *Inteligencja w wiekach średnich*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1997
Harper J., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku. Wprowadzenie historyczne i przewodnik dla studentów i muzyków*, przeł. M. Kowalska, Kraków 1997
Heers J., *Święta głupców i karnawały*, przeł. G. Majcher, Warszawa 1995
Kocur M., *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*, Wrocław 2010
Kocur M., *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2012
Leeuw van der G., *Święta gra*, przeł. Z. Benedyktowicz i S. Sikora, „Konteksty" 1991 nr 34
Lewański J., *Artystyczne aspekty udramatyzowanej liturgii, jej swoista poetyczność i teatralność*, „Konteksty" 2007 nr 2
Lewański J., *Komedia elegijna*, Wrocław 1968
Modzelewski Z., *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego (cykl Wielkiego Tygodnia w Polsce)*, „Roczniki Humanistyczne" (KUL) 1964 z. 1
Rousse M., *Aktor w średniowieczu (wiek X-XIII); ku interioryzacji gry*, przeł. M. Bajer, w: *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, pod red. A. Loby, Gdańsk 2006
Targosz K., *Korzenie i kształty teatru do 1500 roku w perspektywie Krakowa*, Kraków 1995
Ullman W., *Średniowieczne korzenie renesansowego humanizmu*, przeł. J. Mach, Łódź 1985
Witczak T., *Literatura średniowiecza*, Warszawa 1990
Witczak T., *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku*, Gdańsk 1969
Wydra W., *Polskie pieśni średniowieczne. Studia o tekstach*, Warszawa 2003



Nowoczesność wobec problemu gatunków

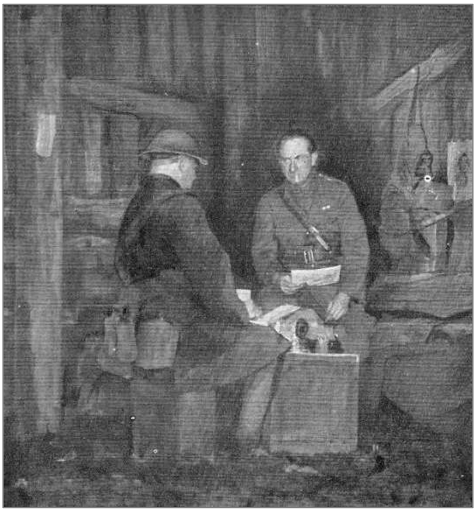
Dla literaturoznawców myślenie kategoriami gatunku jest nieodłączne od literatury, a nawet uznają, że tylko ona posługuje się nimi systemowo, podczas gdy w innych przypadkach będzie to działanie per analogiam. Chociaż pojęcie gatunku należy nie tylko do literatury, właśnie na gruncie literackiej refleksji powstała systemowa teoria gatunków, przejęta przez naukę o literaturze. Literacka genologia stała się z kolei wzorem koncepcyjnym dla gatunków kulturowych. Jej rola wciąż jest znacząca zwłaszcza dla współczesnego obiegu popularnego, do którego należą gatunki widowiskowe i teatralne wraz z samym teatrem. Został on wprawdzie w XX wieku „obsadzony" w roli wysokiej sztuki, lecz nie takie były jego historyczne predyspozycje. Dziś może, acz nie musi pozostawać w związku z literaturą dramatyczną, choć nadal jest pod presją utworów wielkich, należących do przede wszystkim liczącego się w literaturze obiegu wysokoartystycznego. Obieg ten, od XX wieku ukierunkowany na innowacyjność, kwestionuje hierarchię gatunków, podważa kanoniczne wybory i wartości, a wykorzystując w dramatach nie zawsze zwanych dramatami najróżniejsze inspiracje z obszaru współczesności, wprowadza dodatkowe zamieszanie do i tak już trudnej sytuacji w sferze rodzajów i gatunków.

Zwłaszcza że w tej sferze panuje po prostu chaos. Winą za „nieporządek" należałoby **po pierwsze** obarczyć historyczną poetologię i samych twórców. Już Arystoteles przyjął podwójny sposób traktowania gatunków, łącząc kategorię rodzaju z kategorią trybu. Od tego czasu sytuacja uległa znacznemu pogorszeniu. W użyciu są nie tylko posiadające różne pochodzenie sposoby wyodrębniania gatunków, ale też wciąż powstają nowe, nakładając się na te, które już istnieją. Dawne i nowe quasi-obiektywne terminy i wyznaczniki gatunkowe funkcjonują obok przejawów autorskiej inwencji, obok manifestującego się wciąż dążenia do złączenia tradycyjnych uwarunkowań z nowymi, co skutkuje rozmaitymi para-, anty-, meta-. W dodatku samo pojęcie gatunku można różnie rozumieć: czym innym jest jako pojęcie klasyfikacyjne – gdy teksty do niego należące muszą być wyposażone w komplet cech jemu przynależnych, czym innym jako pojęcie typologiczne – gdy już nie chodzi o komplet właściwości, jedynie o niektóre z nich, wreszcie może mieć

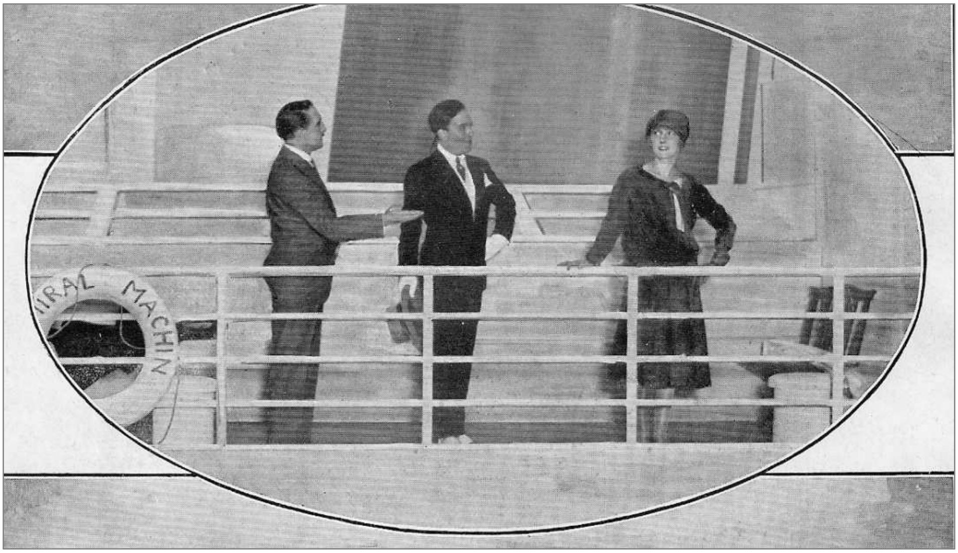
walor politypowy, zatem tworzyć gatunek bardzo zróżnicowany w swym procesie rozwojowym. **Po drugie** – po poetologach do zamieszania przyczynili się estetycy, od XVIII wieku rządzący sztuką, smakiem odbiorców i ich sądem estetycznym. I to właśnie oni, znawcy i prawodawcy, reprezentanci wysokiego modernizmu i prawdziwej sztuki przyłożyli się do procesu przekształcenia hałaśliwej widowni, oglądającej spektakle jedząc, flirtując, wystawiając się do podziwiania, rozmawiając o sprawach od sztuki dalekich, głośno chwaląc lub głośno ganiąc i protestując – w wyciszoną, kontemplującą dzieło publiczność, a samo miejsce gry zmienili z budy jarmarcznej lub salonu władzy (też robiono tam różne rzeczy podczas spektaklu) w miejsce niemal sakralne, naznaczone wielkością prawdziwej sztuki.

Współcześnie prawodawcy ustąpili jednak miejsca tłumaczom, jak dowodzi Zygmunt Bauman, bowiem wartości estetyczne już nie mają dawnej mocy i nic ich nie dzieli od nie-wartości, a za sztukę może zostać uznany jakikolwiek twór. To, co było święte, uległo profanacji, to, co było stałe, dotknęła destabilizacja, zniknęła bariera dzieląca sztukę wysoką od komercyjnej, niskiej i od nie-sztuki, sztukę od codzienności, która sama podlega estetyzacji. Na rynkach panoszą się medialni pośrednicy, tworzący własne autorytety, a najkorzystniejsza we wszystkich dziedzinach życia i kultury okazuje się produkcja celebrytów. Czy w tej sytuacji mają znaczenie jakiekolwiek gatunki? W ramach kultury popularnej jeszcze mają znaczenie. A w obszarze wrogiej gatunkom lub wobec nich obojętnej wysokiej literatury panuje wciąż spory ruch.

W literaturze dramatycznej niektóre stare gatunki, przede wszystkim wielkie, mają się nadal nieźle, zwłaszcza te od wieków współtworzące historyczne i współczesne wspólnoty śmiechu, więc przede wszystkim farsa i komedia. Trzyma się jeszcze dramat, choć wespół z melodramatem zrobił karierę w innym medium, w filmie, nieźle mają się najrozmaitsze gatunkowe hybrydy – to jest bowiem ich czas. Ale obok nich powstają nowe gatunki i nie-gatunki, zmienił się bowiem zarówno dramat, jak praktyki odbiorcze, które ani nie muszą opierać się na tekście dramatycznym, ani nie mają nic wspólnego z wyciszoną kontemplacją. Spektakl także się zmienił – po przejściu sztuki epickiej, po doświadczeniach kolektywnego pisania na scenie, w czasie form postdramatycznych i swobodnej postaci tekstu dalekiego od klasycznej konstrukcji dramatycznej, za to wykorzystującej mikst wszystkiego – liryki, epiki, dramatu, reportażu, pastiszu, parodii – stał się aktem likwidacji tradycyjnej formy dramatycznej, sztuką z ograniczoną fabułą (lub bez niej), ze szczątkowymi postaciami lub z mówiącymi figurami, z ubogim dialogiem. Jak pisze Roma Sendyka za Todorovem: „współczesny dyskurs dotyczący problemów gatunków rozwija się pomiędzy radykalnie skrajnymi stanowiskami, rozpiętymi pomiędzy »serem gatunkowości« a genologiczną







Nowoczesność wchodziła do gatunków poprzez nowe miejsca akcji, nowe sytuacje, nowych bohaterów. Wśród miejsc dotychczas nieznanych znajdą się okopy I wojny (*Kres wędrówki* R.C. Sheriffa, *La lumière dans le tombeau* René Bertona), areszt i sala sądowa (*Proces Mary Dugan* Bayarda Veillera, *Proces rozwodowy* Sidneya Garricka), transatlantyk (*Sur mon beau navire* Jeana Sarmenta). Ale równie dobrze mógł to być wagon pociągu czy dancing. Z kolei nowy bohater to lotnik, polityk, sportowiec, celnik, kontroler wagonów sypialnych (jak w sztuce Aleksandra Bissona pod tym samym tytułem), sufrażystka, sekretarka lub stenotypistka, niczym w sztuce Laszlo Fodora *Mysz kościelna*, której tytuł stał się obiegowym określeniem bohaterek nowoczesności robiących karierę dzięki … małżeństwu. Oś fabularna tych utworów mogła ulegać przesunięciu, choć w większości nadal wyznaczały ją stare problemy miłości i małżeństwa, tyle iż wzbogacone o poruszaną otwarcie kwestię pieniędzy.

nieskończonością". Na dobrą sprawę nie ma jednak o co rozdzierać szat, bowiem takie procesy towarzyszą po prostu dziejom dramatu i teatru. I częściej rozmaite miksty stawały się podporą sceny niż czyniły to regularne dramaty o pięknych literackich wyznacznikach.

Umykające z literatury gatunki pojawiają się nie tylko w sferze komunikacji jako komponent genetyczny niezbędny do rozpoznania dowcipu czy reklamy, ale przede wszystkim opanowują rozległą sferę widowisk, których nie szczędzi publiczności nasza współczesność. Sfera ta projektuje zupełnie inne zwyczaje odbiorcze. Przede wszystkim opiera się na cyrkulacji energii między oglądającymi i oglądanymi, wprowadza bezpośredniość reakcji, wyrażanych ciałem, głosem, zachowaniem, budzi zachwyt, niepokój, strach, podniecenie, niechęć, entuzjazm – całą gamę emocji nadających widowni charakter jednego wielkiego żyjącego ciała. Podczas wielkich widowisk mamy do czynienia z procesem wyzwalania się widzów z ograniczeń cywilizacyjnych, które w ciągu wieków „przyniosły wzrost kontroli nad emocjami oraz poczucie niesmaku wobec przejawów cielesności – potu, zapachów i odgłosów ciała – a także uwrażliwienie na przestrzeń prywatną. Wciągnęły one klasy średnie w złożony proces oddalania się od ludowej, groteskowej Inności" – pisze Mike Featherstone. Ale treści wyklęte zawsze kusiły i fascynowały w przestrzeniach „uładzonego nieładu", na jarmarkach, pchlich targach, na wschodnich sukach, podczas karnawałów, w przestrzeniach jeszcze ocalałej dzikiej natury. Uległość wobec tej pokusy Featherstone uważa za przejaw „kontrolowanego rozluźnienia emocji". Być może, chociaż dziś często różne gatunki widowisk znają różny stopień natężania reakcji i wyładowania energii, która dopływa ze sceny. Te reakcje są często zbyt głośne i nachalne, trywialne, wydają się w ogóle poza kontrolą i mogą przypominać widownie jarmarczne, melodramatyczne, farsowe, a także dziecięce – przeładowane afektami wyrażanymi bezpośrednio, bez uwzględniania wymagań kulturowych. Dobry smak i kontemplacja zostały wygnane z wielkich widowisk. Ich niejakim schronieniem będzie pogrzeb czy koncert muzyki poważnej, choć przecież wszystkie formy widowisk, uznawane za „kulturalne" i „niekulturalne" stanowią część rzeczywistości i wchodzą w skład doświadczenia naszego czasu.

Niemniej wielkie widowiska przesłaniają dziś mniejsze, wśród nich – teatralne przedstawienia. Przy tym znaczna część teatralnych gatunków, także tu omówionych, należy już do przeszłości, pozostając głównie świadectwem żywotności teatru. Wprawdzie nie można przewidzieć, które z nich na zawsze zostaną w lamusie historii, a które ożyją na chwilę, jak misterium w latach Młodej Polski, ale tak czy inaczej te, które trwają, albo ocalały w zmienionej postaci innego medium (melodramat w filmie), albo właśnie są w trakcie zmiany medialnej (kabaret „przenoszący się" do telewizji), albo

znalazły swą niszę kulturową (opera, szopka, dramat, farsa). Mogą, rzecz jasna, wchodzić w relacje z innymi gatunkami literackimi, filmowymi, widowiskowymi, stając się elementem innomedialnej kreacji. Niemniej na tle rozkwitającej formacji widowisk, w warunkach sprzyjających rozwojowi sieci mediów elektronicznych, teatr instytucjonalny przedstawia się raczej marnie, a razem z nim jego gatunki. Jedynie sam spektakl wydaje się „wygrany" jako jeden z gatunków widowiskowych za sprawą jego modelowego wykorzystania w teorii widowisk. Być może właśnie 'spektakl' stanie się gatunkowym określeniem zamiast dramatu czy sztuki, obecnie najczęściej spotykanych kwalifikacji gatunkowych.

Bibliografia

Featherstone M., *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński, J. Lang, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997

Geertz C., *O gatunkach zmąconych (nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1997

Nycz R., *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, Interpretacje*, pod red. T. Walas i R. Nycza, Kraków 2012

Sendyka R., *Poetyka kultury: propozycje Stephena Greenblatta*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002

Sendyka R., *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: K*ulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002

Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego, red. J.P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007

Część druga

NA SCENIE





Farsa i wspólnota śmiechu

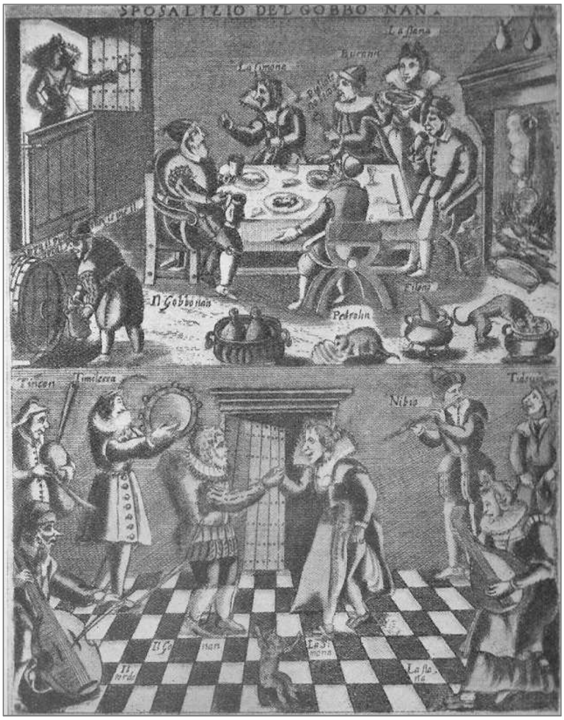
Zawsze należała do przestrzeni znajdującej się w trójkącie pomiędzy zwykłym potocznym doświadczeniem, teatrem i literaturą, a u swego początku była hybrydycznym performansem, formowanym na podobieństwo spektaklu. Jej chaotyczna biografia rozpada się na dwa wielkie etapy: pierwszy jest pozaliteracki i obejmuje tzw. starą lub przedmieszczańską farsę, będącą wciąż performansem, nawet jeśli wykorzystuje pewne elementy literackie; część druga, trwająca do dzisiaj, stanowi rezultat dziewiętnastowiecznej literaryzacji, przeprowadzonej według receptury teatru mieszczańskiego zwanej ‘sztuką dobrze zrobioną’ (*pièce bien faite*). Był to schemat konstrukcyjny poddany prawu nieubłaganej logiki nieprzewidzianych wydarzeń, dominującej ponad prawdopodobieństwem i potwierdzającej chaotyczność rzeczywistości. Schemat został wymyślony przez Eugène’a Scribe’a, w farsowej praktyce doprowadzony do mistrzostwa przez Eugène’a Labiche’a, Georges’a Feydeau, ale też spółki autorskie w rodzaju Armanda Flersa i Roberta Caillaveta, Maurice’a Hennequina i Pierre’a Vebera, oraz innych mistrzów francuskiej komedii i farsy. Nie znaczy to, że farsa przeszła na stronę literatury, jedynie, że łączy dwa media, pismo oraz głos/ciało w nieprawdopodobnej, dramatyczno-farsowej sytuacji.

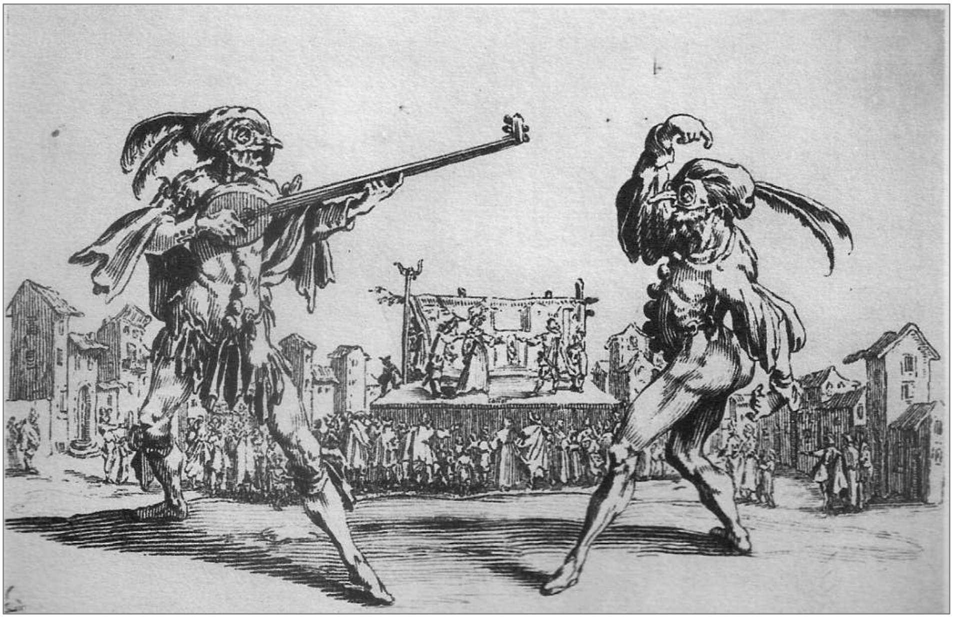
Gatunek ukształtował się w trakcie drugiej połowy XV wieku, jak mówi Agnes Pierron, „z ducha karnawału”, ale dodałabym – także z „ducha jarmarku” i teatru ulicy. Posiada jednak swą odległą antyczną pre-historię. Komiczność bowiem należała do dwoistej natury świąt i ich rytuałów, zarówno w starożytności (w doryckich parodiach mitów), jak i w średniowieczu, stanowiąc odwrotność powagi. Śmiech, rytualna inwektywa, obrażanie i parodia wchodziły w skład sfery sacrum, które potwierdzały, wzmacniały i wzbogacały. Takie walory miały parodystyczne święta średniowiecza, Święta Głupców, Święta Młodzianków czy wywracający świat na opak i koncentrujący miejską społeczność karnawał. Źródła farsy znajdują się zatem w niskiej kulturze ludowej, oralnej i spontanicznej, eksponującej swą cielesność i potwierdzającej chaotyczność powstania. Jest bowiem znamienne, że pierwsza znana nam farsa francuska, grana w Tournai ok. 1270 roku, *Chłopak i ślepiec*, przy prostocie swej anegdoty (chłopiec okrada ślepca) była

już w pełni reprezentantem gatunku. A zatem musiała wtedy istnieć przynajmniej elementarna technika jej tworzenia, nadająca wyraz sceniczny zwykłym anegdotom, pochodzącym prosto z życiowego doświadczenia anonimowych autorów i widzów. Na ogół fars nie zapisywano, improwizując w miarę potrzeby, nie zawracając sobie głowy żadnymi regułami tworzenia. Tym sposobem rosła sobie swobodnie na polu teatralnym przez nikogo nie niepokojona ani nie pouczana, nikogo bowiem nie obchodziła. Należała do folkloru miejskiego i ten rys odbił się na całej jej biografii. W jej przekształceniu w gatunek teatralny, nie literacki, być może pomogły skandaliczne opowieści, komiczne nowele, we Francji zwane **fabliaux,** w Niemczech – **Schwank**. Ich materia fabularna była podobna, wykorzystywały analogiczne motywy, chwyty i pomysły. Fabliaux jednak były narracyjne, podczas gdy farsa swym dramatycznym tokiem akcji, który uwidoczniał grę zasadzek i oszustw, stwarzała warunki do kreowania niezależnych działań postaci oraz do niczym nieskrępowanej zabawy publiczności. Pokazywała bytowanie ukształtowane jako antymodel w stosunku do sacrum i prowadzące bohaterów do nieuchronnej katastrofy. Ich podstępy, kłamstwa i oszustwa jako sposób bycia, nadawały jej amoralne piętno.

Wciąż funkcjonują dwie interpretacje pochodzenia nazwy gatunku; po pierwsze miał oznaczać oszukańswo, trick, po drugie – farsz, nadzienie, siekankę, więc jakiś obcy element w istniejącym zjawisku. To drugie znaczenie wiąże farsę z wtrąceniami w łacinę zwrotów i słów pochodzących z tzw. języka wernakularnego, więc ludowej mowy, a także wprowadzaniem drobnych komicznych epizodów w strukturę misteriów. W kontekście religijnego czynu, jakim było zarówno misterium, jak i wyrastający ze źródeł religijnych karnawał, w obu przypadkach wielkie święta miejskie, przyszła farsa, nie mająca jeszcze odrębności i autonomii, pozostawała czynem rytualnym. Podobnie jak rozmaite parodystyczne święta należała do sfery rytuału jako rodzaj anty-modelowego performansu, wnoszącego na widownię silny ładunek energii. W XIV wieku jej wystawianiem zajęli się członkowie wesołych błazeńskich kompanii, występujących w różnych miastach Francji. Błazeńscy aktorzy, zwani sots (szaleńcy, błaznowie, głupcy), pokazywali nie tylko farsy. Wśród posiadanego przez nich repertuaru Halina Lewicka wyróżnia **monologi**, **wesołe kazania** (**sermones jouyeux**), **moralitety** i **sotties** (sceniczne głupstwa). Te ostatnie były satyrycznymi utworami o treści politycznej, społecznej lub antymałżeńskiej, niektórzy badacze traktują je jako satyryczną odmianę farsy. Sotties oddzieliły się od farsy około połowy XV wieku. Najwybitniejszym ich autorem był Pierre Gringoire (Thury-Harcourt), antreprener wjazdów królewskich i organizator misteriów. W jednej z najważniejszych błazeńskich kompani, Confrérie des Enfants sans souci (Dzieci bez troski), piastował godność Mère Sotte (Głupiej Matki). Jego najbardziej

Na farsę można spojrzeć jako na wyraz wolności, zwłaszcza na tzw. starą farsę, która ducha wolności wcielała w warunkach mało sprzyjających. I można się zgodzić ze zdaniem Simona Critchleya, że „Jeśli wolność kocha się w humorze, to niewola znajduje wyraz w błazeństwie". Pierwsza ilustracja to przedstawienie na dworze – scena zalotów Garbusa do Simony, XV wiek; ilustracja druga to późniejsza rycina Jacques'a Callota spektaklu w budzie teatralnej na jednym z jarmarków, anonsowanego przez dwóch farserów. W ciągu tych trzech stuleci farsa stała się gatunkiem popularnym i silnym. Nie dziwi więc jej przejęcie przez mieszczaństwo w wieku XIX i jej transformacja dyktowana gustem ówczesnej widowni.





znane dzieło to le *Jeu du prince des Sots*, atakujące papieża Juliusza II i zagrane w Halach paryskich w tłusty wtorek 1512 roku. Tak przedstawiała się w skrócie pierwsza droga rozwoju farsy, świąteczno-rytualna, skądinąd bogata w gatunki. Jessica Milner Davis podaje, że farsa stanowiła jeden z siedmiu ogólnych określeń dramatycznego performansu. Dlatego była możliwa hiszpańska **farsa sacramentale, Oficjum Święta Głupców,** niderlandzkie **tafelspelen,** angielskie **interludia,** niemieckie **farsy zapustne (Fastnachtspiel).** Te ostatnie wyrosły z ludowych korowodów przebierańców, tańczących i opowiadających zabawne historie, stanowiące (jak pisze Jacques Heers) szczególną atrakcję pochodów karnawałowych przed Wielkim Postem – stąd ich nazwa. Były to krótkie „zabawne historyjki, droleries o niewyszukanej akcji", scenki rodzajowe z czytelnym wpływem dramatów liturgicznych i pieśni ludowych, małe dramaty mieszczańskie konkurujące z poezją dworską i rycerską. Stanowiły dzieła ówczesnych artystów, norymberskiego mistrza Hansa Sachsa, meistersingera Hansa Rosenplutta czy Hansa Folza. Te zabawne choć gorzkie lub okrutne sztuki były (w przeciwieństwie do fars francuskich) moralne. Pokazywano je też w „sąsiedztwie" moralitetów łacińskich, jak *Comoedia de inquirenda veritate* (1568), skierowana przeciwko pijaństwu czy *Mortis et iudici imago* (1578) przeciwko rozpuście. Wyśmiewały głupotę i naiwność, bezbożność, pijaństwo, zdradę, wcielone w postacie wieśniaka, księdza, lekarza, starej kobiety, męża prostaka, reprezentowały ideologię miasta i mieszczaństwa. W tym samym kręgu zapustnych performansów mieszczą się niektóre utwory polskich sowizdrzałów/rybałtów, choć tzw. **komedia rybałtowska** stanowi inny gatunek teatralnego performansu, zresztą o również plebejskim rodowodzie.

Istniała jednak druga, odmienna droga rozwojowa fars, która wiązała się z trzynastowiecznym rozkwitem jarmarków, zatem miejsc, gdzie zespoły mogły liczyć na większą liczbę widzów. Od XII wieku działały wszak jarmarki flandryjskie, angielskie, włoskie, ale najsłynniejsze były jarmarki w Szampanii, popularne już ok. 1175 roku. Sześciotygodniowy jarmark powoływał do życia przedstawicielstwa miast i banków, powodował powstawanie mechanizmów kredytowych w typie transferów księgowych i „listów jarmarcznych", będących skryptami dłużnymi. W XIII wieku ten dochodowy handel zaczęły przejmować duże miasta, oferując swoim jarmarkom różne przywileje. Teatr, który tam powstawał, był od początku komercyjnym teatrem, wykorzystującym jarmark dla swoich celów. On też stał się jednym z miejsc akcji najsłynniejszej farsy, anonimowego *Mistrza Pathelina* (ok. 1480), w swej drugiej części wykorzystującej motyw sądowy z niemieckiej opowiastki.

Farsy jarmarczne były okrutne. W tworzonym w nich uniwersum oszukanych i oszukujących nie było już miejsca na moralność, pozostawał czysty

śmiech i zabawa wykorzystująca trywialne efekty. Największą wesołość budził nieszczęśnik otrzymujący od losu głównie razy i kopniaki. W XVI wieku, który jest czasem rozkwitu farsy, zwłaszcza we Francji, pojawiają się pierwsze komentarze w poetykach Thomasa Sebilleta, dla którego materią fars są żarty i zabawa głupstwami (1545) oraz Delauduna d'Aigaliersa, który potraktował je znacznie lepiej, zapewniając, że dobra farsa wymaga nie mniej nauki niż ekloga lub sztuka moralna (1598). W 1585 Giovan-Maria Cecchi przyznał jej nawet pozycję trzeciego gatunku między tragedią a komedią, była ona jednak nie do utrzymania. Niebawem zajmie ją tragikomedia, a potem dramat.

W tamtym stuleciu farsa była już gatunkiem miejskim, choć nadal wystawianym na jarmarkach lub goszczącym na słynnej estradzie Tabarina na paryskim Pont Neuf. Jeszcze w XVI wieku w znacznym stopniu spontaniczna i częściowo improwizowana, miała własnych aktorów-farserów, stanowiących ich znak rozpoznawczy, podobnie jak błazen, sot, był znakiem satyrycznego gatunku sottie. Zresztą łączyła ich wspólnota losu i pokrewieństwo, wszak aktorów farsy zwać będzie się też bufonami. Kilku z nich, poza Tabarinem, było rozpoznawalnych, to tzw. Gros-Guillame (Robert Guerin), Gaulitier-Garguille i Turlupin, ulubieni aktorzy Henryka IV. W Polsce pierwszą rolę dla bufona stworzy na przełomie XVI i XVII wieku komedia rybałtowska w kreacji głupkowatego Albertusa. Ale po jej upadku w połowie stulecia nastąpi długa przerwa i w rezultacie naszym najsłynniejszym bufonem będzie dopiero Alojzy Żółkowski-ojciec w latach dwudziestych XIX wieku, słynący ze spontanicznego dowcipu i umiejętności improwizacji. Pojawił się on niemal w ostatniej chwili żywotności starej farsy, moment przed jej przemianą w farsę mieszczańską. Znamienne, że Błazna/Szalonego uzna współczesny autor francuski za króla teatru i wyeksplikuje jego związki z największymi dramatycznymi postaciami, poczynając (oczywiście) od Hamleta.

Monografia Jessiki Milner Davis proponuje klasyfikację fars. Trzy podstawowe odmiany gatunkowe to: inwersyjna **farsa zemsty**, wykorzystująca odwrócenie sytuacji lub losu; **farsa rebelii**, do której należy **farsa odrzucenia** i **farsa upokorzenia**; kolejną stanowi **farsa koincydencji** (tj. zbiegu okoliczności), gdzie znajdziemy koliste **farsy talizmanu, farsy kłótni** i **farsy śnieżnej kuli**. Wszystkie odmiany i ich warianty mogą się ze sobą łączyć, stwarzając pewien chaos w ramach gatunku. Klasyfikacja obejmuje zarówno starą farsę, tzw. przedmieszczańską, jak i nową, dziewiętnastowieczną i mieszczańską. Obie różnią się znacznie. Pierwsza była przez całe wieki gatunkiem uważanym za prymitywny, niski, prostacki. Nie rządziła tu ani literatura, ani intelekt, raczej potrzeby ciała, które w sztukach pozostawały na pierwszym planie. Znaczenie miał tzw. dół cielesny i związana z nim

kwestia seksualności, zresztą paleta tematów małżeńskich, męskich zdrad, rogów przyprawianych mężom przez żony i bezlitosnego wyśmiewania mężów głupich i starych, mocnych jedynie w gębie, była co się zowie farsowa. Ale w grę wchodziła także kwestia niepohamowanej żądzy pieniądza, wręcz cielesnej chciwości lub skąpstwa i mniej lub bardziej wyrafinowanego finansowego oszustwa. Prowadzona w farsie gra ciał prowokowała analogiczny odzew na widowni – śmiech przez nią wywoływany był bowiem również reakcją pozarozumową i cielesną. Farsy miały mechaniczne, stereotypowe fabuły, zmarionetyzowanych bohaterów, nieprawdopodobne sytuacje wpisane w otwartą strukturę, złożoną ze zmontowanych śmiesznych epizodów, rozbudowanych dowcipnych skeczów, nie stroniących od trywialności i wulgarności. Gatunek wykorzystywał przede wszystkim odwieczne qui pro quo, motywy przebieranek, sobowtórów, kopniaków od ludzi i losu. Wszystko razem tworzyło jedno wielkie farsowe nie-serio. Zawierając uniwersalne ludzkie doświadczenia, niepokoje i problemy, farsa drastycznie zmniejszała ich ciężar, podawała je w formie lekkiej i śmiesznej gry, wiecznie tej samej gry międzyludzkiej. To przede wszystkim ona tworzyła oferującą publiczności relaks wspólnotę śmiechu, choć na przestrzeni wieków towarzyszyły jej w tym **dziele komedia, krotochwila, żart sceniczny, lekka komedia, stand up, kabaret, opera buffo, komedioopera.** Proponowała pozbawioną moralnego potępienia zabawę z „niecnoty" lub głupoty wpadającej w sidła innych lub losu, obejmowała szeroki obszar „śmiesznego", z czasem stając się swoistą „przechowalnią" rozmaitych komicznych chwytów, z których mogła korzystać literacka komedia w celu „odświeżenia" swego komicznego potencjału.

Z tych względów farsa była bardzo atrakcyjnym gatunkiem dla publiczności, dlatego też zachowując swą autonomiczną postać, często wchodziła w relacje z innymi gatunkami, zwłaszcza z komedią dell'arte, z literacką komedią Moliera i jego następców, z komedią Bena Jonsona czy Beaumarchais. Molier tworzył przecież zarówno farsy, jak też wprowadzał jej elementy do swych najwyższych komedii, do *Świętoszka* czy *Chorego z urojenia*. Będąc człowiekiem teatru, znał doskonale wartość farsy dla teatru i wiedział, że ukształtował ją spektakl. A zatem, że jest związana ze sceną w stopniu bardzo wysokim, stanowiąc po prostu zapis praktyki przedstawiania. W swej najstarszej postaci stanowiła ludyczny performans, a jej irytująca zwolenników wysokiej sztuki powtarzalność, nieustanne powracanie do wciąż tych samych motywów, chwytów, sytuacji w różnych przebraniach kulturowych – było mentalnie uzasadnione, sięgając pokładów społecznej podświadomości. Właśnie stosunek do tekstu i związanych z nim literackich środków kształtowania akcji, postaci, dialogów różni w sposób istotny farsę od komedii. Jej literaryzacja miała zmniejszyć tę różnicę, choć

jednocześnie zmieniła charakter gatunku sprawiając, że farsa nagle zaczęła być (błędnie) traktowana jako odmiana komedii.

Wiek mieszczaństwa zabrał się do literaryzacji farsy i wprowadzania do niej mieszczańskich ideałów – zgodnie z farsową zasadą uchwyconych w krzywym zwierciadle gatunku. Przede wszystkim wpisano go w rygorystyczny kształt dobrze zrobionej akcji opartej na logicznym wzorze przyczynowo-skutkowym i teleologicznym, więc zmierzającym w stronę demontażu iluzji zbudowanej z kłamstw i oszustw, przy tym ograniczając jej dotychczasową epizodyczność. Nad powstałym precyzyjnym układem, uwiarygodniającym najdziwniejsze wypadki, nadbudowano nieprawdopodobieństwo i nie-serio zachowane ze starej postaci gatunku, przekazujące widowni atmosferę nierealistycznej zabawy. Farsa nie oferowała widzowi żadnej iluzji, wprost przeciwnie – rozwijała przed nim mało pociągający, nieprzewidywalny obraz świata zamotanego w swych grach, ale obraz poddany władzy obnażającego wszystko śmiechu i prowokacyjnej zabawy. Farsowy smutek, farsowe kłopoty, farsowy pech nie były skażone żadną poważniejszą myślą, za to tkwił w nich ogromny potencjał szarży spotęgowanej w grze aktorów. Dwudziestowieczny recenzent teatralny, rozumiejący doskonale istotę farsy, napisał, że prawdziwa farsa powinna „kipieć", rozśmieszać widownię „przedziwną niekonsekwencją". Farsa mieszczańska kochała ostry lub nonsensowny dowcip słowny i sytuacyjny, miewający postać czytelnej aluzji, zwłaszcza aluzji seksualnej, bowiem francuska farsa, na której w pierwszym rzędzie przeprowadzono te operacje, stała się przede wszystkim **farsą sypialnianą**, choć przecież wyśmiewała także konserwatywną francuską prowincję, nudnych akademików i głupich polityków. Materia dramatyczna była tu jednak pozbawiona ciężaru, zawierała wiele miejsc niezapisanych, pozostawionych aktorowi do zagospodarowania w trakcie spektaklu. Wskutek tego farsa wciąż nie mogła ani nie chciała być literaturą, tekstem do czytania, wymagała bowiem podstawowego dookreślenia przez scenę.

Ale w rezultacie dość elementarnych, głównie należących do sfery kompozycji, zabiegów literaryzacji, farsa stała się dziełem doskonale zakomponowanym, zgodnie z akademickimi rygorami kompozycji, prawdziwie dobrze zrobionym (*bien faite*), stąd krytycy wielokrotnie mówili o jej „matematycznej konstrukcji". Była właściwie czystą akcją, zdominowaną przez performatywność, pozbawioną elementów psychologii postaci, prawdy społecznej, moralności, wartości i realizmu, natomiast zachowała walor swoistej poezji teatru. Nie weszła nigdy do panteonu gatunków wysokich, wprost przeciwnie, uwiarygodniała logikę niskiej kultury nieoficjalnej i związaną z nią formę zawierającą echa rytualnej zabawy w wyśmianie, obrażanie aktualnego świata, jego mieszkańców i jego (często wręcz głupich) praw i za-

sad. Zaliczane do teatru popularnego farsy Eugène'a Labiche'a, Georges'a Feydeau, Oskara Wilde'a w wykonaniu znakomitych aktorów stawały się błyszczącym popisem artyficjalnej nie-rzeczywistości, nieodparcie śmieszną kreacją z niczego. „W farsie jesteśmy gotowi uznać każdy nonsens, nic nas moralnie nie mierzi, nic nie angażuje naszych ocen i sympatii – pisał Konstanty Troczyński – bawimy się, nie sprawdzając gatunku towaru – jeżeli oczywiście mechanizm farsowego zaskakiwania motywów i sytuacji jest pomysłowy i śmieszny sam w sobie".

Mieszczańska zliteraryzowana farsa rozpełzła się po świecie teatru, a jej potomstwo było wielonarodowe. Będąc kosmopolitycznym gatunkiem istniejącym jedynie ku naszej zabawie, zrytualizowała tę zabawę w wywołujących śmiech formach bezpośredniego działania scenicznego. Zawsze stała po stronie beztroski, a lista jej mistrzów, twórców pokrewnych krotochwil czy lekkich komedii jest długa, choć przyznać trzeba, że jej złotym okresem było stulecie od połowy XIX do wybuchu drugiej wojny. Istniała wtedy w wielu wariantach, rozwijanych szczególnie w latach międzywojennych: francuskim, amerykańskim (dolarowym), angielskim (opartym na dowcipie), włoskim (rodzajowym), wiedeńskim, berlińskim, warszawskim. Przełom XIX i XX wieku wprowadzi do farsy groteskę (Alfred Jarry, Guillaume Appolinaire), ale też sprawi, że sięgną po nią spragnione sukcesów komedie bulwarowe, „uszlachetniając" ją własną nazwą gatunkową. Dzięki temu będzie się wydawać, że jest ona odmianą komedii (nic mylniejszego). Po wojnie absurdyści uczynili farsę najpoważniejszą i najbardziej ponurą formą dramatyczną, wciąż zachowując jej performatywność, a Eugène Ionesco złączył dwa gatunki dotąd bezwzględnie przeciwstawne – tworząc farsę tragiczną, *Krzesła*.

Bibliografia

Combs J.E., *Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, posłowie A. Chałupnik, Warszawa 2011

Corvin M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, t. 1, Paris 2001

Davis J.M., Farce, London 1978

Dąbrówka A., *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001

Heers J., *Święta głupców i karnawały*, przeł. G. Majcher, Warszawa 1995

Lewański J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981

Lewicka H., *Bibliographie du théâtre profane français des XVe et XVIe siècles*, Wrocław 1980

Martin S., *Le fou Roi des théâtres* suivi de P. Pezin, *Voyage en Commédie dell' Arte*, Saint-Jean-de-Vedas 2003

Pierron A., *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et moeurs du théâtre*, Paris 2002

Ratajczakowa D., *Nie tylko o farsie*, w: W *krysztale i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, wybór i oprac. B. Koncewicz, Wrocław 2006

Ratajczakowa D., *Farsa mieszczańska a relacje międzytekstowe*, w: *W krysztale i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, wybór i oprac. B. Koncewicz, Wrocław 2006

Rey-Flaud B., *Farsy i fabliaux*, przeł. A. Loba i N. Przybylska, w: *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. A. Loba, Gdańsk 2006

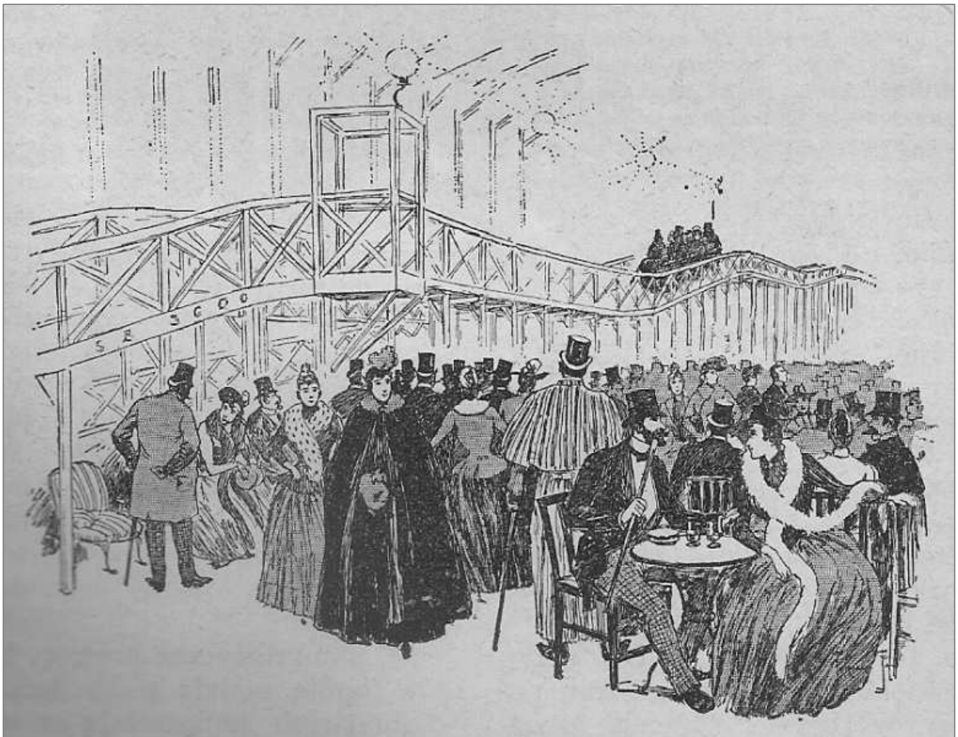
Rozkwit średniowiecza, pod red. D. Powera, przeł. Z. Dalewski, Warszawa 2011

Troczyński K., *Udramatyzowana farsa*, w: *Pisma teatralne*, wyb. D. Ratajczakowa, Kraków 2001

Wachowski J., *O performatywności sztuk performatywnych*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Kraków 2013

Kabaret

Kabaret i music-hall, dwie spokrewnione ze sobą formy kulturowego performansu, wyrosły z osiemnastowiecznej transformacji pubów i kawiarni, które wraz z publicznymi parkami i teatrem należały do strefy przeznaczonej dla mieszczańskiej rozrywki. W rezultacie tej transformacji na gruncie angielskim powstał music-hall, we Francji – **café-chantants** i **café-concerts**. Ponieważ do lat sześćdziesiątych XIX wieku obowiązywał je zakaz innych występów poza piosenką, królowała w nich, często w wariancie ulicznym, pełniącym rozmaite funkcje – swobodnego ludowego komentarza do aktualnych wydarzeń, swoistego reportażu, satyry politycznej, jednym słowem rozrywki uważanej za niską. Poezja uliczna i krytyka społeczna w piosence stanowiły podstawę kabaretowego repertuaru, który od początku był ludycznym zapisem codzienności, w jej trywialnej postaci, z elementami jarmarczności. Café-chantant, która od ok. 1865 roku zaczęła przekształcać się w café-concert, przede wszystkim eksploatowała kobiecą seksualność. Czyniła to zarówno dzięki formie zwanej we Francji *corbeille* (koszyk), to jest zwyczaju „wystawiania" od 6 do 12 kobiet siedzących na scenie na „voyeurystyczną przyjemność widowni", jak występom ekstremalnie muskularnych, grubych lub chudych śpiewaczek w roli „dziwów natury" i swoistej promocji prostytucji. Z czasem jednak różnica estetyki między Cesarstwem a fin de siècle'em wprowadziła na kawiarniane estrady mniej wulgarny typ urody. Sprawiła też, że tzw. Wielkie Horyzontalne, czyli najświetniejsze kurtyzany epoki – la Belle Otero, Liane de Pougy czy Emilienne d'Alençon wykorzystywały występy w café-concerts, a zwłaszcza w music-hallach jako atrakcyjną quasi-artystowską wizytówkę oraz utorowała drogę kabaretom. W atmosferze kawiarnianej piosenki wyrastały jej pierwsze dziewiętnastowieczne gwiazdy-vedetty, z Yvette Guilbert na czele, największą diseusą końca wieku. Mała scenka, niewielka zadymiona salka, w której artysta był na wyciągnięcie ręki, gwar rozmów, połączonych z dowcipną wymianą zdań między widownią a artystą – to już lata osiemdziesiąte XIX wieku, kiedy to Rodolphe Salis „wymyślił" **kabaret artystyczny**, a dla siebie rolę jego konferansjera. Kabaret nazywał się „Chat Noir", Czarny Kot (1881-1897) i mieścił się na Montmartre, w dzielnicy apaszowsko-robotniczej.



Kawiarnia koncertowa w Paryżu.

Rysunek café-concert, francuskiej poprzedniczki kabaretu, ilustrujący wystawę paryską. Według słów Redakcji – koncertowa kawiarnia należy do tła, jakie oferuje wystawie stolica Francji. To kawiarnia z wczesnego okresu, gdy café-concerts działały latem na powietrzu. Uwagę publiczności przyciągały występujące kobiety – często nienormalnie tłuste, jak Victorine Demay lub chude, jak późniejsza muza kabaretu Yvette Guilbert (tu w karykaturze Toulose-Lautreca) czy śpiewająca w „gatunku epileptycznym" Polaire (tu na rysunku Colette do jej książki *Klaudyna w Paryżu*).





Zamknięte początkowo spotkania raz w tygodniu otwierały się dla tłumnie przybywających mieszczańskich gości. Występy artystów miały charakter autorski i improwizowany, odbywały się na zasadzie: żadnych scenariuszy, same niespodzianki. Po przeprowadzce, stanowiącej rodzaj ulicznego procesyjnego happeningu, przebojem nowej siedziby okazał się nowy gatunek, **teatr cieni** i grane w nim dramaty, łącznie ze swoistą kroniką wydarzeń, poprzedniczką kroniki filmowej. „Sukces Chat Noir zamienił Montmartre w artystyczne centrum Paryża" – pisze Liza Appignanesi i owocował powstawaniem innych kabaretów. Jeden z nich, „Le Mirtiton" (Fujarka) w 1885 ulokował się w dawnej siedzibie „Chat Noir", odnosząc sukces dzięki śpiewakowi (szansoniście) Aristide'owi Bruyantowi, „poecie bruku, śpiewakowi obdartusów i nędzarzy" – jak donosiła Gabriela Zapolska w korespondencji z Paryża (1892). „W ciemneji ciasnej salce, obwieszonej masą niedowcipnych utworów, tłoczyła się masa Francuzów i cudzoziemców. (…) Z sufitu płynęło żółte światło gazu, w kącie sterczał kadłub pianina pokrytego perskim dywanikiem. Przed pianinem taper, ubrany w dziwaczny strój, walił rozpaczliwie jakieś tajemnicze akordy. Nieokreślona atmosfera przygniatającego ogłupienia panowała tu wszechwładnie…"

Zapolskiej nie podobał się Bruyant, niski mężczyzna w czerwonej koszuli i długich butach, nazwała go pajacem. Uważała, że w gwarze knajpy, wśród „wyjących, plujących i wymyślających gości", przy trzaskających drzwiach, ochrypłym głosem sprzedawał on nędzę Paryża wysoko urodzonym gościom, zbijał pieniądze „za pieśni, zda się przed szybami Morgi zrodzone". Zupełnie inaczej widział Bruyanta André Antoine, jako „prawdziwego, a może i wielkiego poetę", „klnącego i łobuzerskiego", świadomie przybierającego wulgarną pozę i używającego paryskiego argot.

Osoba śpiewaka była tak ważna, ponieważ poza aktem wykonania kabaret po prostu nie istnieje. Jego egzystencję determinuje jakość kontaktu między wykonawcą (zwłaszcza gwiazdą) a salą, przede wszystkim ze względu na jawną numeryczność programów. W tej sytuacji nie może dziwić, że każdy z szansonierów (szansonistów) czynił ją w pewien sposób swoją własnością, nadawał jej osobiste piętno. Mógł ją powiązać z tańcem, tworząc dla siebie spopularyzowany z czasem przez dansing i film typ fordansera, mógł wykorzystując swe ciało jako specyficzny rezonator wcielać się w rolę barda (jak się zdaje tak właśnie czynił Bruyant), mógł zmienić ją w masowy szlagier wsparty śpiewającymi tancerkami (girlsami), ale też przy pomocy reżysera piosenki zaprojektować cały teatr piosenkowy, gdzie rozpisywano ją na duety, tercety, chórki.

Rama kabaretowego widowiska ustanawiała typ komunikacji – familiarny, bezpośredni, rzec można ludyczno-wspólnotowy, pozbawiony jakichkolwiek wzruszeń i unikający kontemplacji. Swą popularność kabaret opie-

rał na powstającej szybko szczególnej formie praxis oraz na wspólnocie fanów, w tej praxis uczestniczących. Akceptował nie tylko oklaski, lecz także kwestie padające z widowni, przychylne lub złośliwe komentarze czy gwizdy. Należąc do kultury popularnej, razem z nią poddawał się procesowi jej autonomizacji wobec struktur społecznych, dlatego też projektował model komunikacji dziwny jedynie na pierwszy rzut oka – generalnie elitarny, wykorzystujący jednak obieg trywialny. Zakresy były tu płynne, łatwo się przenikały, co wieczorowi tylko dodawało pikanterii i stanowiło swoistą próbę generalną przed wystąpieniem awangard, z którymi kabaret pozostawał w „wolnym związku".

W ramę składankowego wieczoru kabaret wprowadzał rozmaite małe formy – teatralne, dramatyczne i dramatyczno-muzyczne, więc pantomimy, małe operetki, jednoaktowe komedie i wodewile, piosenki, parodie, satyryczne monologi, kuplety (także śpiewane w duecie wykonawca – sala), wiersze okolicznościowe, aktualne dowcipy. Wymagał zatem specyficznego aktorstwa – dalekiego od dramatu, operetki, wodewilu, nawet od komedii, z czasem nazwano je aktorstwem estradowym (od typu scenki), podobnie jak taniec i śpiew – też estradowe. Numery były pointowane i przecinane inteligentnym, ironicznym komentarzem konferansjera, jedynie lekko je spajającym. Na całości bowiem nikomu nie zależało, wprost przeciwnie, forma opierała się na rozmaitości, swoistym – byle dowcipnym – „grochu z kapustą". Kabaretowy konferansjer nie tylko „bawił ludzi", lecz jednocześnie „bawił się z ludźmi". Powstający jako produkt półformalnej, nastawionej na zabawowe spędzenie wieczoru bezinteresownej grupy artystów, kabaret szybko zaczął się instytucjonalizować i komercjalizować. W zinstytucjonalizowanej strukturze miasta było to poniekąd koniecznością.

Sukces kabaretów paryskich spowodował ich prawdziwą lawinę w całej Europie. Przy czym nowy, salisowy typ kabaretu stwarzał artystom nadzieję na uszlachetnienie ich dotychczasowych składanych performansów, zwanych **variété** i pokazywanych w berlińskich Tingeltanglach. Ulokowany w kawiarni kabaret artystów okazał się pomysłem genialnym – wszak nieuchwytny duch schyłku wieku uczynił z kawiarni dom dla artystów, w nomenklaturze Adolfa Nowaczyńskiego – dla wszelkiego rodzaju „mieczyków kawiarnianych" (*gladiolus tawernalis*), mogących być zarówno twórcami, jak i odbiorcami szlachetnej mieszaniny liryki, epiki i dramatu, która pojawiła się we francuskich kabaretach. Spośród kabaretów niemieckich warto wspomnieć berliński „Ueberbretl": Ernsta von Wolzogena, monachijskie „Elf Scharfrichter" (Jedenastu katów), gdzie śpiewała vedetta Maria Delvard i występował Frank Wedekind. Monachijski kabaret włączył do programu parodie dramatyczne i dramaty awangardowe, nie mające wstępu na oficjalne sceny. Ten gest powtórzą kabarety futurystów i dadaistów – wszak

(jak zauważa Appignanesi) „kabaret był dla awangardy środowiskiem naturalnym. Istotą jego był spektakl, a awangarda, żeby ją było słychać, musiała robić teatr ze swego życia". Dlatego Lapin Agile występował w roli awangardowego salonu, z obrazami Utrilla i Picassa, podobnie jak wojenny „Cabaret Voltaire" w Zurychu, przystań dadaistów (1916).

W tym czasie polskie kabarety artystyczne miały już pewien dorobek. Najsłynniejszy z nich, krakowski „Zielony Balonik", ulokował się w 1905 r. w cukierni Jana Michalika i był kabaretem literackim, głównie z piosenkami i monologami satyrycznymi lub lirycznymi. Konferansjerkę prowadził Jan August Kisielewski, który – według Boya-Żeleńskiego – przywiózł pomysł prosto z Paryża. Była to improwizowana, swobodna, zamknięta (także dla ochrony przed cenzurą) zabawa malarzy i poetów. Od 1906 roku wystawiano tu szopki „Zielonego Balonika", a ich bohaterowie byli dobrze znani w mieście. Z trzecią szopką – zauważa Boy – doskonale zgrał się „charakter rewii paryskiej (tej z kabaretów artystycznych, nie tej z music-hallów)", która doskonale wchodziła w szopkowe ramy. Na czwartą szopkę sprzedawano z wielkim sukcesem bilety, ostatnia odbyła się w 1912 r., „ale to już nie było to samo". Może dlatego, że znikł nastrój bezinteresownej zabawy w doskonale się znającym gronie artystów, może dlatego, że pojawiła się komercja. Tak czy inaczej „Zielony Balonik" miał trojakiego rodzaju potomstwo: zarówno kabarety artystyczne, jak komercyjno-rozrywkowe oraz stanowiące osobny gatunek **szopki.** Boy wylicza: „szopkę lwowską, poznańską, tarnowską, wileńską, paryską etc., etc. wreszcie świetną warszawską". I szopki, i kabarety artystyczne wiążą się przede wszystkim z latami przed pierwszą wojną światową. Dwudziestolecie międzywojenne obfitowało raczej w **kabarety komercyjne i rozrywkowe**, zbliżone formą do **rewii** i konstruowane – w przeciwieństwie do music-hallu – jako wysokoludyczne programy gwiazdorskie. Kalambur, pure nonsens, parodia, szmonces, liryka, satyra – w sumie różnorodne formy ludyczności stanowiły o ich walorach.

Odmienny charakter miały polskie kabarety powojenne, możliwe dopiero w połowie lat pięćdziesiątych po śmierci Stalina. Podobnie jak te modernistyczne wywodziły się z marginesu oficjalnego życia artystycznego, tyle że teraz ten margines istniał z jednej strony w ruchu studenckim, amatorskim, wprowadzając innego twórcę, innego odbiorcę, inne tematy (jak gdański „Bim-Bom", 1954-1965), z drugiej zaś – tradycyjnie – wśród aktorów, autorów i malarzy, którym w sukurs przychodzili dziennikarze. Wśród licznych inicjatyw należałoby wspomnieć o najsłynniejszej, „Piwnicy pod Baranami", założonej w 1956 roku przez rzeźbiarza, Bolesława Chromego, kompozytora Krzysztofa Pendereckiego, poetę i aktora Wiesława Dymnego i konferansjera Piotra Skrzyneckiego. „Piwnica" – podobnie jak „Balonik" –

była swoistą instytucją artystyczno-literacką. Gromadziła wszystkie sztuki i ich przedstawicieli, wywarła też wielki wpływ na rozwój polskiej rozrywki, współtworzyła modę na poezję śpiewaną razem ze słynnym telewizyjnym „Kabaretem Starszych Panów" (1958-1966). Odmienny charakter miał kabaret „Pod Egidą", założony przez Jonasza Koftę i Jana Pietrzaka w 1968 roku. Był to „najciekawszy i politycznie najodważniejszy kabaret w całym Peerelu". Poza nimi istniał cały szereg mniej lub bardziej ciekawych, stopniujących swe pozycje tropicieli peerelowskich nonsensów i absurdów.

Kabarety, zakwalifikowane jako sztuka estradowa, zatem podporządkowane niedużej, nagiej scenie pozbawionej wyposażenia, wymagały ze strony władz niejakiej uwagi, wszak znane było ich kpiarskie nastawienie wobec rzeczywistości, a nowy polski porządek niezbyt tolerował komizm, satyrę, ironię, o czym świadczy komediowe manko socrealizmu. W 1951 roku powstaje Artos, lansujący specjalny gatunek widowisk estradowych dla środowisk wiejskich i robotniczych; zastępuje go w 1955 roku Centralny Zarząd Imprez Artystycznych, który ma jakoś uporządkować rozwijający się w wielu formach ruch estradowy. Kabarety będą jedną z nich. Dość późno, w 1975 roku, zostaje uruchomiona Rada do Spraw Estrady przy ministrze kultury i sztuki i ukazują się *Materiały Repertuarowe dla Estrad*.

Na dobrą sprawę te materiały nie miały nic wspólnego z działającymi kabaretami, które utrzymały charakter elitarnych, inteligenckich imprez, opartych na mniej lub bardziej auratycznych wykonawcach, łączących kabaretową grę z trywialną i pełną przejawów głupoty rzeczywistością z elitarnym, inteligenckim adresem. Teraz jednak pełniły odmienne funkcje niż te z lat międzywojennych. Jeśli tamte były przede wszystkim ludyczne, te ludyczność połączyły z uodporniającą na ówczesną rzeczywistość terapią, stanowiły bowiem kontrolowaną przez cenzurę przestrzeń wolności. W odmiennych warunkach polityczno-społecznych zachowały charakter wspólnot twórczych, a komercyjność była łagodzona poprzez samą sztukę (jak w „Piwnicy"), poprzez bliską studenckim scenom poetykę satyrycznych reportaży i parodie nonsensów rzeczywistości (jak „Pod Egidą"), dzięki systemowi aluzji, nieustannemu mruganiu do widza, także przez ludyczną opozycyjność i próby przechytrzenia cenzury (jak w poznańskim „Teyu"), która zresztą przechytrzyć w ostatecznym efekcie się nie dała, zdejmując w 1980 roku cały program.

Obecnie kabarety próbują łączyć występy *live* ze zmediatyzowanymi, o czym świadczy „Kabaretowa Scena Dwójki", w której gwiazdorstwo i celebrytyzm stanowi znak czasu. Medium zmienia przy tym dotychczasowy odbiór bezpośredni i instytucjonalność kabaretu na odbiór głównie pośredni i porządek medialno-technologiczny, co przekształca charakter występów,

zbliżając je do estetyki masowej. Specyficzny charakter ma odstająca od tego typu widowisk grupa teatralno-kabaretowa „Pożar w burdelu", stworzona według pomysłu Michała Walczaka.

Bibliografia

Adrjański Z., *Kalejdoskop estradowy. Leksykon polskiej rozrywki 1944-1989. Artyści, twórcy, osobistości*, Warszawa 2002

Appignanesi L., *Kabaret*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1990

Bab J., *Teatr współczesny. Od Meiningeńczyków do Piscatora*, przeł. E. Misiołek, Warszawa 1959

Burszta W.J., *Kultura i muzyka popularna: ujęcie kulturoznawcze*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005

Chalon J., *Liane de Pougy. Dama, kurtyzana, święta*, przeł. J. Prądzyńska, Warszawa 2003

Dołowy-Rybińska M., *Kabaret*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014

Fox D., *Jarmark piosenek. Kariera piosenki w kabaretach i rewiach dwudziestolecia międzywojennego*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005

Fox D., *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, Katowice 2007

Groński R.M., *Od Siedmiu Kotów do Owcy. Kabaret 1946-1968*, Warszawa 1971

Harris G., *But Is It Art.? Female Performers in the Café-Concert*, „New Theatre Quaterly" 1989 nr 20

Jaki jest kabaret? red. D. Fox, J. Mikołajczyk, Katowice 2012

Kabaret, w: *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała 2005

Sennet R., *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2009

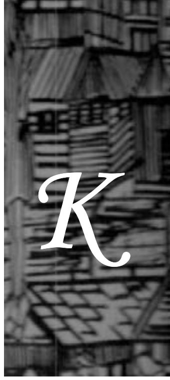
Stępień T., *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989

Szyfman A., *Momus warszawski*, w: *Dymek z papierosa czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*, pod red. K. Rudzkiego, Warszawa 1959

Weiss T., *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1976

Zapolska G., *Listy paryskie I*, w: G. Zapolska, *Publicystyka*, cz. 2, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, Wrocław 1958

Żeleński (Boy) T., *O szopce krakowskiej Zielonego Balonika*, w: T. Żeleński (Boy), *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*, oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981



Komedia dell’arte

Zamyka się w datach 1545-1801, które określają jedynie jej oficjalną biografię, nic nie mówiąc o tym, co było przedtem i jak przedstawiało się jej życie po życiu. Była zjawiskiem wyjątkowo złożonym i na wielu polach społeczno-kulturowych miała wyjątkowe znaczenie. Po pierwsze – wraz z kontraktem aktorskim, podpisanym w Padwie w 1545 roku, rozpoczyna historię teatru zawodowego w kulturze Zachodu, więc nie tylko uprawianego dla zarobku, lecz również ze świadomością specyfiki profesji. Po drugie – konsekwencją tego faktu jest inauguracja nowoczesnego teatru publicznego, który traktuje spektakle jako towar na sprzedaż, więc – po trzecie – przeznacza je dla różnostanowej widowni, od elit po plebs. Po czwarte – wewnętrzne uwarunkowania dell’arte czynią z niej performans kulturowy o strukturze spektaklu, ukształtowanego jako złożenie indywidualnych repertuarów aktorskich (tzw. *generica*), scalanych w ramie fabularnej już na poziomie scenariusza (*sogetto*, *canovaccio*). Zawiera on jedynie zarys treści, kanwę zdarzenia dramatycznego z miejscem akcji, listą postaci, rekwizytów, sytuacji, samo zdarzenie jednak pojawia się dopiero na poziomie spektaklu. Widzom wystarczały krótkie streszczenia, tzw. *argomenti*. Po piąte – jest to a) teatr aktora, który musiał mieć w pogotowiu zbiory dialogów i monologów stanowiących różne fragmenty jego stałej roli, dostosowywane do danych kanw oraz zbiory tzw. *lazzi*, to jest izolowanych sztuczek i gierek farsowych, komicznych, groteskowych, należących do repertuaru *zannich*; jest to jednak b) teatr zespołu, kierowanego przez *capocomico*, reżysera koordynującego spektakle i organizację trasy trupy; zespoły dell’arte były bowiem wędrownymi grupami. Po szóste – spektakle (i trupę) tworzyły stałe postacie, tzw. *tipi fissi*, najczęściej łączone w kontrastowych parach. Pierwsza z nich to tzw. *parti grave* (postaci poważne), należące do grupy scenicznych ojców, druga to *parti ridicole*, (postaci śmieszne), do których należeli służący-*zanni* oraz żołnierz-samochwał, czyli kapitan; trzecią grupę stanowili *inamorati* (zakochani). Te stałe postacie grały wciąż de facto jeden scenariusz, wielokrotnie wariantowany. W nim „Życie i Młodość, uosabiane przez Zakochanych, staczały zwycięską walkę ze Śmiercią i Starością, reprezentowanymi przez Ojców-Starców” – pisze Monika Surma-Gawłowska. Dodałabym tyl-

ko, że czyniły to mimo przeszkód ojców lub dzięki pomocy *zannich*. Wreszcie po siódme – komedia dell'arte stanowi osobny gatunek widowiska kulturowego, które ustrukturowane na wzór dramatycznego przedstawienia (w razie potrzeby ze śpiewem i tańcem) zostaje scenicznie dookreślone w trakcie spektaklu przez różne modi estetyczno-stylowe, skutkiem czego powstają teatralne tragedie, komedie, farsy, sielanki, nie mające jednak nic wspólnego z literaturą, po prostu teatralne odpowiedniki gatunków literackich. Po ósme – wskutek ekspansji do różnych krajów komedia dell'arte stworzyła teatr europejskiej rozrywki. Scenariusze dell'arte grano wszędzie, nawet tam, gdzie nie było zespołów, więc np. w Polsce; tu w repertuarze dell'arte występowali amatorzy, włoscy muzycy z orkiestry królewskiej. Nie wszędzie było bowiem dane jej aktorom mieć drugi dom, jak w Paryżu, do wygnania zespołu w 1696 roku zwący się Théâtre Italien, po powrocie w roku 1716 – Comédie Italienne. Zbiór dell'artowskich scenariuszy, *Il teatro delle favole rappresentative* Flaminio Scali, wyprzedził najsłynniejszą publikację dramatów, pierwsze folio Szekspira wydane w 1623 roku, poprzedzone w 1616 *Works* Bena Jonsona. Wydanie scenariuszy Scali pozostaje w sprzeczności z przekonaniem wyrażonym przez Evaristo Gherardiego, jednego ze słynnych Arlekinów, że sztuk dell'arte „nie można drukować, ponieważ nie da się ich oddzielić od działań na scenie". Niemniej w fakcie publikacji zawiera się oczywista potrzeba utrwalenia, nawet w sposób ułomny, bo literacki, teatralnego bytu dell'arte. Mogła ją wtedy zrealizować jedynie publikacja scenariuszy.

Popularność komedii dell'arte była ogromna. Jej nazwa upewniała widzów, że jest zawodową Komedią Sztuki, inaczej mówiąc komedią doskonałą i stricte sceniczną; nie amatorskim zbiorem niskich, przygodnych bufonad, ani wysoką, w latach trzydziestych już nudną komedią literacką (**commedia erudita**), tworzoną przez uczonych amatorów-pedantów. W chwili swego powstania była „wyrazem reakcji przeciwko przerostowi książkowej, elitarnej kultury humanistycznej. W założeniu swym antyliteracka, wyrzeka się ustalonego tekstu, będącego słowną wypowiedzią indywidualnego autora. Staje się natomiast rezultatem zbiorowej pracy teatralnego zespołu i swoboda aktora, który czuje się tu czymś więcej niż wykonawcą (…), stanowi jej rys zasadniczy". Nie znaczy to, pisze dalej Mieczysław Brahmer, że rezygnuje zupełnie z literatury; to przecież z poezji zakochani przyswajają sobie wysoki styl wyrażania, a inni czerpią z niej inspiracje, biorą koncepty, przepuszczają uczone dialogi przez filtr parodii i komizmu, podporządkowując wszystkie te „zdobycze" teatralnemu widowisku. Komedia dell'arte, zwłaszcza w swej szczytowej formie, w XVI i XVII wieku, była rozrywką zabawną i dowcipną, z zawodową perfekcją zestawiającą dobry smak z plebejskim gustem. Profesjonalizacja wyrażała







Komedia dell'arte, symbol czystej teatralności całej rodziny komedii, która zawsze, nawet w swej literackiej postaci, przechylona była ku teatrowi lub balansowała pomiędzy sceną a literaturą. Wskutek braku pełnej literackiej formy dell'arte musiała się oprzeć na rozpoznawalnych postaciach, charakterystycznych zarówno dzięki swemu kostiumowi, jak roli czy miejscu w sztuce. Oto szesnastowieczny wizerunek Kapitana, trzymającego nie szpadę czy miecz, ale broń palną, która wtedy była znakiem czasu; drugi to Doktor, w swym czarnym stroju uczonego. Na dole strony – Pantalone, wespół z Arlekinem kluczowa postać zarazem gatunku i typu teatru. Jeśli Arlekin jest wcieleniem sługi, Pantalone to model bogatego pana.

się tu w zrównoważonej kombinacji słowa i ruchu, intelektu i ciała, tworząc wzór aktorstwa nazwany potem aktorstwem w stylu włoskim.

Struktura zespołów była tak stabilna, jak grane przez aktorów role, każda powtarzana w nieskończoność, otwarta na wszelkie możliwe przemiany w należącym do niej zakresie. Jej ramy wyznaczało to samo imię, ten sam kostium, te same cechy i funkcje, ujawniające się w różnych okolicznościach. Dzięki improwizacji, zresztą starannie przygotowanej i zharmonizowanej z działaniami innych członków zespołu, włoski styl gry okazał się jedyny w swoim rodzaju. Allardyce Nicoll podaje za Evaristem Gherardim, że aktor w stylu włoskim „jest sprężysty, używa bardziej wyobraźni niż pamięci i (…) komponuje w czasie swojego działania na scenie wypowiadany dialog". W trakcie rozwoju i rosnących sukcesów dell'arte coraz więcej pojawiało się jednak scen pisanych, choć przecież aktorzy dziedziczyli partie po swych poprzednikach, odświeżając je i ożywiając własnymi składnikami.

Istotnym elementem dell'arte była powiązana z postaciami komiczna gra dialektów: wenecki był dialektem kupca, Pantalona, neapolitański – chwalipięty Kapitana, Arlekin pochodził z Bergamo, Doktor z uniwersyteckiej Bolonii. Strukturę sztuki dźwigały cztery podstawowe maski: dwóch starców, Pantalone i Dottore, oraz dwóch *zannich*, najsławniejszy z nich to Arlekin, wraz z całą gromadą krewniaków, takich jak Scapino, Brighella, Coviello, Pulcinella…

Pierwsza maska to najważniejszy starzec, Pantalone, który był czcigodnym i bogatym kupcem lub bankierem, niekiedy szlachcicem. Czarna opończa kryła czerwony strój weneckiego patrycjusza; u pasa nosił sztylet lub sakiewkę, symbolizującą zarówno jego bogactwo, jak i ograniczenie męskiej potencji, którą niejako zastępowała. Kochliwy Pantalone stanowił bowiem model zdradzanego męża, starca oszukiwanego przez młodą kandydatkę na żonę lub przez córkę. Jego stroju dopełniał czarny kapelusz lub mała czapeczka. Spod brązowej półmaski wystawał długi nos, nastroszone wąsy, ostra, stercząca bródka, może refleks jego minionej drapieżności, dzięki której zdobył majątek. Teraz jednak, na starość, jest zrzędą, krzykaczem nie mogącym egzystować bez nieustannych łajań i pouczeń. Śmiech budzą prowadzone przez niego głupie dyskursy, zabawne fiaska jego planów i kłopoty na niego spadające. „Komiczne są w nim sprzeczności – pisze Konstanty Miklaszewski – jest skąpy, podejrzliwy, rozważny, ale niekiedy naiwnie ufny; jest dokuczliwy, ale także dobrotliwy; jest pewny siebie, chętnie chwali się zdrowym rozsądkiem i doświadczeniem, poucza innych, ale równocześnie udaje młodzika, wdaje się w amory, wpada w awantury (…) Zdarza się, że w przygodach miłosnych jest rywalem własnego syna (…)". Druga maska, Dottore, przedstawia się jako czarna sylwetka w todze; czarna półmaska, czarny kaftan, czarne pończochy, buty, kapelusz, są rozjaśnione dużą

białą kryzą przy szyi. Gapowaty, powolny Doktor bywa przede wszystkim prawnikiem lub lekarzem, mówi mieszanką marnej łaciny i dialektu bolońskiego, snując tasiemcowe, niby-filozoficzne wywody pełne niby-wiedzy, w typie: „Człowieka chorego można nazwać niezdrowym".

Wśród drugiej pary masek, prym wiedzie Arlekin. Szczyci się chtonicznym rodowodem i można go łączyć z diabelskim orszakiem, któremu przewodził jako Hallequin, z groteskową demonologią średniowiecza oraz z postacią trickstera. Z tym ostatnim łączy go ambiwalentny zespół cech, w którym głupota miesza się ze sprytem, pozwalając mu wyłgać się z każdej wpadki. Jest wprawdzie genialnym kłamcą, lecz zapomina szybko, co wymyślił. Nieświadome okrucieństwo towarzyszy skrajnej naiwności, a ruchliwość, wyrażająca się zarówno w szybkiej mowie i w całej gamie fantastycznych pomysłów, jak i w dynamice giętkiego ciała, nie pozwala mu na refleksję. Z czasem postać nabiera finezji, naiwny dowcip zawiera drugie dno, zmieniają się też jego gagi (zwane *lazzi* lub *azione comiche*). Obok niewinnych i subtelnych, jak gag z muchą, zachowują rubaszność i trywialność, widoczną na przykład w jego występie w kobiecym przebraniu w 14. miesiącu ciąży czy w wywołujących śmiech widowni grach z licznymi kopniakami i kijami spadającymi na jego grzbiet. Nie bez racji stare powiedzenie głosi, że śmieszy nie ten, który rozdaje kopniaki, ale ten, który je dostaje. Czarna maska, biała lub barwna czapeczka z króliczą kitą (w średniowieczu była znakiem pogardy), uzupełniały wesoły, obcisły strój z kolorowych kawałków złożony (z czasem z rombów), co zapewne w początkach komedii miało wyrażać skąpstwo jego pana. Próbka dialogu pokazuje dowcip Arlekina: „Oktawiusz: Iluż ty miałeś ojców? Arlekin: Tylko jednego. Oktawiusz: Ale dlaczego miałeś tylko jednego ojca? Arlekin: Cóż chcecie, panie? Jestem biedny i nie stać mnie było na więcej".

Obok dynamicznego Arlekina pojawiał się drugi *zanni*, bardziej statyczny, występujący w białym stroju. Pochodził, tak jak Arlekin, z Bergamo i jak on był łgarzem, co miało znamionować wszystkie tzw. bergamaski. Mógł to być ubrany biało-niebiesko przebiegły, grający na gitarze Scapino (charakterystyczne dla niego było *lazzi* z gitarą), z haczykowatym nosem i ukośnymi brwiami, mógł też być agresywny intrygant Brighella z Piemontu, Neapolitańczyk Scaramouche, leniwy Pedrolino, pierwowzór późniejszego francuskiego Pierrota, dowcipny Truffaldino, ale też Fritellino, Burattino lub szpetny Pulchinella/Poliszynel (w Anglii zmieniony w Puncha), pochodzący z równie, jak Bergamo, skłonnego do kłamstwa Neapolu. Kłamstwo zresztą wszystkim *zannim* pozwalało przeżyć, wytrzymać głupotę, gburowatość i złośliwość ich panów, nieczułość i egoizm Zakochanych, skrajne samolubstwo Kapitana. Partnerką *zannich* była sprytna subretka, służąca Zakochanej, początkowo zwana Fantesca, Servetta, ulegająca czarowi Arle-

kina, z czasem zastąpiona przez pochodzącą z Neapolu Colombinę. Czarna maska Arlekina pozwalała jej nazywać go „Murzynkiem", tkliwie i szyderczo zarazem. Wśród figur komicznych znajdzie się też nie noszący maski Kapitan o burleskowym imieniu – Rinoceronte, Spavento, Fracasse, Matamore. Pompatyczność kontrastowała z tchórzliwą naturą tego kochliwego kłamcy, przypisującego sobie różne zasługi, krewniaka żołnierza-samochwały z komedii Plauta, który mógł zajmować w sztukach miejsce drugiego kochanka lub drugiego *zanniego*. Kapitan w stroju żołnierskim, w pelerynie, kapeluszu z piórami i przy szpadzie, był postacią satyryczną, karykaturą hiszpańskich najeźdźców z południa Włoch. Na marginesie, dramatycznymi krewniakami Kapitana są zarówno Falstaff z Szekspirowskich *Wesołych kumoszek z Windsoru*, jak i Papkin w *Zemście* Aleksandra Fredry.

I wreszcie Inamorati, Zakochani, stojący w centrum wydarzeń, choć przecież z komediowych względów nie najważniejsi. Należeli do *parti grave* i znajdowali się na przeciwnym biegunie wszystkich pozostałych postaci. Urodziwi, strojni wedle najnowszej mody, demonstrowali kulturę i ogładę, wykwint, łatwo mogący się zmieniać w denerwującą i śmieszącą widzów manierę. Były to trudne role, ponieważ wymagały zarówno wiedzy, inteligencji i uzdolnień poetyckich, jak i umiejętności prowadzenia kunsztownych dialogów. Dzięki nim dell'arte zbliżyła się do elitarnej widowni. „Prima donna była najpiękniejszą i najzdolniejszą aktorką w zespole i otrzymywała takie role, które pozwalały jej w pełni zaprezentować zdolności aktorskie, podczas gdy druga Zakochana odgrywała w przebiegu mniej eksponowaną rolę". Te postacie zapoczątkowały zjawisko gwiazdorstwa, divissimo, pisze Monika Surma-Gawłowska. Najwybitniejszą aktorką komedii włoskiej pozostała Isabella Andreini z zespołu „Gelosi", autorka dramatu pasterskiego i tomu poezji, członkini akademii kardynała Aldobrandiniego i akademii Intenti z Padwy. Najważniejsze zespoły obok „Gelosi" to „Confidenti", „Fideli" i „Accesi".

Aktorzy dell'arte byli wszechstronnie wykształceni w swoim fachu, co pozwoliło im wyjść poza plac targowy, zdobyć dwory i miasta europejskie. Potrafili tańczyć i śpiewać, grali na różnych instrumentach, byli podziwiani i doceniani, lecz pozostawali na marginesie społeczeństwa. Wprawdzie pokonywali swym kunsztem amatorów z licznych włoskich akademii, zajmujących się uczoną, elegancką rozrywką, ale to tamci cieszyli się poważaniem i podważali znaczenie dell'arte, która nie posiadała literackiego tekstu. W jakimś sensie „pomagała" im w tym dziele sama dell'arte, która w miarę upływu czasu gubiła swe walory, stając się głównie trywialną rozrywką. Carlo Goldoni, człowiek, który zmienił kulturowe widowisko w literaturę, pisał o „bezwstydnych arlekinadach", „intrygach źle wymyślonych i jeszcze gorzej granych". W 1750 roku stworzył komedię-manifest, opartą na chwy-

cie teatru w teatrze, *Teatr komediowy*, rozpoczynając wenecką wojnę teatrów o dell'arte. Powstający bowiem w XVIII wieku realistyczny teatr mieszczański mieścił się na jej antypodach. Toteż nic dziwnego, że mimo obrony Carla Gozziego i jego fantastycznych **fiabe** (baśni) z postaciami z dell'arte, stara komedia poległa, by się odrodzić już nie jako zjawisko kulturowe, lecz w postaci różnorodnych reminiscencji, odwołań, aluzji, w formie angielskich i francuskich pantomim z najsłynniejszym mimem stulecia, Deburau i marionetkowych przedstawień w wieku XIX. Komedia dell'arte stała się symbolem czystego teatru, do którego w wieku XX odwoła się nowa sztuka inscenizatora i nowa nauka, teatrologia.

Bibliografia

Brahmer M., *Komedia renesansu włoskiego*, w: *W galerii renesansowej. Szkice literackie*, Warszawa 1957

Clavilier M., Duchefdelaville D., *Commedia dell'arte. Le jeu masque*, préface de J. Anglade, Grenoble 1999

Dygul J., *Goldoni - poeta komediowy*, w: *C. Goldoni, Teatr komediowy*, przekład i oprac. J. Dygul, Gdańsk 2012

Goldoni C., *Wstęp autora do pierwszego zbioru komedii, 1750*, w: *C. Goldoni, Teatr komediowy*, przekład i oprac. J. Dygul, Gdańsk 2012

Le premier contract du théâtre italien oraz inne dokumenty z dziejów dell'arte, w: S. Martin, *Le fou Roi des théâtres* suivi de P. Pezin, *Voyage en Commédie dell'Arte*, Saint-Jean-de--Vedas 2003

Mic C. [K. Miklaszewski], *Komedia dell'arte, czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII i XVIII wieku*, przeł. S. i M. Browińscy, Wrocław 1961

Nicoll A., *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, przeł. A. Dębnicki, Warszawa 1967

Surma-Gawłowska M., *Narodziny teatru zawodowego: komedia dell'arte*, w: J. Miszalska, M. Surma-Gawłowska, *Historia teatru i dramatu włoskiego*, t. 1. *Od XIII do XVIII wieku*, Kraków 2008



Melodramat

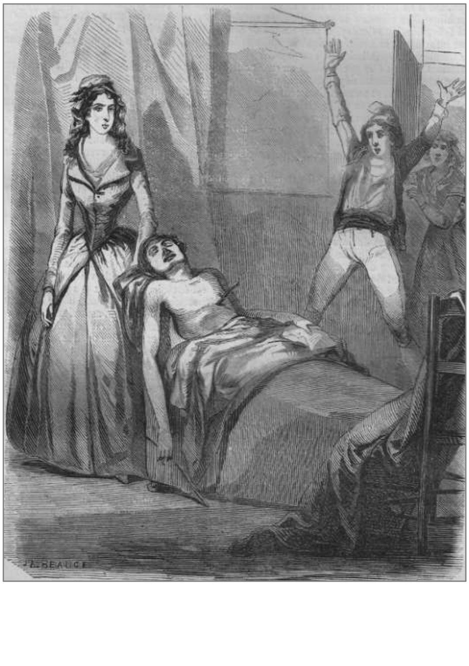
Ten „pręgierz podrzędnych łajdaków”, jak nazwali melodramat autorzy parodystycznego *Dykcjonarzyka teatralnego* z 1808 roku, Ludwik Adam Dmuszewski i Alojzy Żółkowski-ojciec, z literackiego punktu widzenia był potworem, podobnie jak inne gatunki teatralne demonstrujące (niewykonalne) ambicje wpisania się w system literatury. Ale ten system zepchnął go na swe obrzeża uznając w nim swoisty performans kulturowy mający postać zinstytucjonalizowanego komercyjnego spektaklu, a nie dramatu odpowiednio napisanego i zakomponowanego. Melodramat wpływał jednak na wiele gatunków, nie tylko dramatycznych, również na powieść, a w ostatecznym rezultacie wchłonął go dramat, czyniąc z niego jeden z aspektów akcji.

Symptomatyczna dla gatunku i mająca pewne konsekwencje była natomiast jego instytucjonalizacja od początku jego oficjalnej historii. Wskutek swego związku z określonym typem teatrów, melodramat z miejsca został wprowadzony w przestrzeń komercji – wszystkie teatry, które go promowały i grały należały do scen komercyjnych. Zatem pieniądze weszły od razu w strukturę gatunkową i od nich należałoby zacząć przede wszystkim prezentację gatunku. Tym bardziej że o tym jego aspekcie zwykle się nie pamięta, a określa on zarówno jego kształt dramatyczny i sceniczny, jak i warunki powstania. Melodramat powstał bowiem jako produkt rynku teatralnego. Rządziły nim spółki autorskie wpisane (podobnie jak teatry) w mechanizm konkurencji, wzajemnie plagiatujące swe rozwiązania, co wprowadzało w teksty dialektykę standardowości i innowacyjności, którą podkreśla Julia Przyboś. Było to dlatego ważne, że melodramat był przez wiele lat gatunkiem najbardziej dochodowym i wypracował określone metody dystrybucji, system promocji i reklamy. W skład tego systemu wchodziła teatralna klaka, a także różne anonse prasowe i recenzje – im więcej, tym lepiej. Scenariusze melodramatów, zwykle trzyaktowe, wykorzystywały nastawione na efekt atrakcyjne i zmienne miejsca akcji, **pantomimiczne żywe obrazy** (tableaux). W całej strukturze obowiązywała zresztą gradacja efektów, osiąganych wszystkimi możliwymi sposobami – od dekoracji, świateł i akustyki do wyrazistej gry aktorskiej i równie wyrazistego kostiumu. O tym, że dana postać to szubrawiec, widz wiedział od pierwszego wejrzenia, pisze Bohdan Korzeniewski,





Melodramat wyrasta z silnych emocji, jakie rodziła rewolucja francuska. Zło i dobro, groza i śmiech były tu przemieszane. Pani Roland jadąca na szafot została uchwycona w pozie pięknej, niewinnej ofiary, co podkreśla biel jej sukni; młodzi chłopcy na drugim wozie są skazani na różne reakcje widowni tego ponurego widowiska, na złorzeczenia, szyderstwo i śmiech; wreszcie zastygła w teatralnej pozie Charlotta Corday po zabójstwie Marata i równie teatralny w geście pierwszy widz tej sceny. Melodramat rozdzielał zmieszane wartości i emocje, był gatunkiem przywracającym ład lub choćby pozór ładu. Poświęcał przy tym prawdę czy raczej prawdopodobieństwo dla widowiska, w które przekształcił stojący u jego źródeł rewolucyjny uliczny performans.



w długo jedynej polskiej pracy poświęconej dramie, niestety, będącej raczej pamfletem na gatunek niż analizą naukową. Taki bohater „nosił się na czarno, czarną bindą zawiązywał oko (…). Krząkał, kasłał, pociągał nosem, spluwał, więc budził wstręt. Rozwalał się w fotelu, nogi zadzierał na krzesło, na widok łez biednej żony wzruszał ramionami, więc wywoływał oburzenie. Właściwą opinię urobił sobie nie wyrzekłszy ani słowa". Mimo przesadnego tonu opisu, sygnalizującego: uwaga, produkt, nie sztuka, jest w nim sporo prawdy, zwłaszcza o wczesnych melodramatach. Sygnalizuje też, że cały gatunek będą tworzyć liczne warianty walki dobra ze złem.

Produkt, który wychodził spod piór autorów, miał strukturę narzuconą z góry. Na jego charakter wskazywał już spis podstawowych czarno-białych postaci: niewinna ofiara, zbrodniarz-dręczyciel, przyjaciel i opiekun ofiary. Początek był zbyt idylliczny, zbyt szczęśliwy zgodnie ze starą recepturą tragediową Wincentego z Beauvais, w której początkowe szczęście w nieszczęście się przemienia. Manichejska walka Dobra ze Złem była tu łączona z poszukiwaniem tożsamości przez bohaterów i miejsca w społeczeństwie. Nader charakterystyczny jest pod tym względem melodramat *L'Auberge des Adrets*, sławny z kreacji Frédéricka Lemaître'a w roli Roberta Macaire'a. Jeżeli w poprawionej po okrutnej klapie pierwszej wersji melodramatu Lemaître stworzył kreację bandyty szydzącego z władzy i stawiającego się na społecznym marginesie, co budziło entuzjazm widowni, to w dalszych transformacjach stawał się łajdakiem z wyższych sfer, cynicznym aferzystą, znów przyjętym z aplauzem przez publiczność. Nie bez powodu cenzura zdejmowała spektakl w 1824, 1835, 1850, 1865, 1866, 1870, 1882 – zatem w latach oznaczających kolejne niepokoje społeczne, rewolucje i wojny przetaczające się przez Francję i Europę, podaje Odile Krakowitch. W danym przypadku melodramat przyjmował funkcje kontestatorskie i diagnostyczne wobec stanu społeczeństwa, tracił idyllizm i moralizatorstwo pierwszego okresu. W okresie drugim, w latach czterdziestych, stał się melodramatem społecznym.

Specyficzna pamięć gatunku sprawiała, że większa część poszczególnych akcji melodramatów rozgrywała się w społecznym zamieszaniu, gdy wartości leżą w gruzach, a moralność nic nie znaczy. W takim chaosie świata przedstawionego odbijał się chaos minionej rewolucji, zwłaszcza Wielkiego Terroru, ale także następnych rewolucji stulecia. Akcja zmierzała do ładu drogą wstrząsu, tzw. *coup de théâtre*, umiejętnie sterując emocjami widzów, jak zauważa Michel Delon. Melodramat bowiem stoi po stronie porządku społecznego. Otwarta konfrontacja dobra i zła w punkcie kulminacyjnym stawała się nowoczesną wersją psychomachii: kat zostawał ukarany, a ofiara tryumfowała. Tym samym porządek społeczny powracał do normy, a gatunek manifestował swe nastawienie moralistyczne i pedagogiczne. Znamienne bowiem, że – jak podaje za pamiętnikiem z epoki Paul Ginisty, autor jednego z pierw-

szych opracowań dziejów melodramatu – patronowały mu „damy nowej Francji", Dyrektoriatu, Konsulatu, potem Cesarstwa. Ginisty uważał gatunek za ludową tragedię, nie poszedł śladem Charles'a Nodiera, traktującego go jako „odbitkę tragedii greckiej" i podkreślającego arystotelesowskie znaczenie fabuły, charakterów i myśli. W pewnym zakresie Nodier się nie mylił, wszak melodramat miał wielkiego „ojca", Eurypidesa, twórcę tragedii melodramatycznych, nie tragicznych, o nastawionej na teatralny efekt sensacyjnej fabule z „ekstrawaganckim rozwiązaniem". Obok *Fenicjanek* był to zwłaszcza *Orestes*, z „pędzącą" do przodu melodramatyczną akcją, jak pisze Kitto.

Widownia melodramatu była jedyna w swoim rodzaju, co doskonale widać na ilustracjach z epoki. Wprawdzie stanowiła mikst wszystkich klas, od ludu po arystokrację, lecz rządziły nią te same emocje. Melodramat był bowiem niezwykle energetyczny, miał być może największy ładunek energii spośród wszystkich gatunków teatralnych, literackich i tych „zahaczających" o literaturę. Pierre Frantz zauważa, że „melodramat narodził się z publiczności, ale i ta publiczność narodziła się z melodramatu".

Była to doprawdy podwójna kreacja, w istocie bardzo złożona. W melodramat bowiem weszły różne gatunki, nie tylko przyczyniając się do jego powstania, ale przede wszystkim koncentrując w nim różne oczekiwania widowni. Dlatego nie bez racji pisze Jacques Goimard, że jest on serią gatunków granicznych. Wszak już przed jego powstaniem pojawiały się rozmaite elementy „melodramatycznej imaginacji"(Peter Brooks), które złożyły się na nowy gatunek. Melodramat jest bezpośrednim „dzieckiem" Diderotowskiej koncepcji **dramy mieszczańskiej**, „uzwyklającej" kondycję bohatera sztuk poważnych, lecz również idei Diderota **scenicznego tableau**, otwierającego drogę do wielkiego spektaklu. XVIII wiek wypracował dwa generalne typy tych tableaux – typ malowniczy, pokazujący się w **feerii**, **extravaganzy**, w **dramach gotyckich**, opartych na adaptacjach angielskich powieści (stąd pochodziły ponure zamczyska, lochy i zrujnowane kościoły) oraz typ idylliczny, zwłaszcza częsty w **dramach wiejskich**, stanowiących melanż muzyki, piosenki i tańca z akcją. Inną ścieżką szły inspiracje Mercierowską koncepcją teatru dla ludu, jeszcze inną wpływy **pantomim heroicznych**, powstałych wskutek wojny jarmarku z teatrami monopolowymi o używanie słowa i muzyki w spektaklach foirów. Rozwinęły one zupełnie inną niż oficjalna i klasyczna, ekspresję aktorską, inne podejście do gestu i kostiumu, a w rezultacie także do słowa. Nie należy też zapominać o silnym wpływie *Zbójców* Schillera. Francuski przekład dramatu z jednej strony zapoczątkował całą serię **zbójeckich melodramatów**, z drugiej natomiast jego nadzwyczaj emocjonalny odbiór przypominał późniejsze opisy widowni melodramatów. W sumie powstał gatunek, który był mieszaniną kontrastów, tragedii i komedii, serio i buffo z wielkim spektaklem. Swą pełną fran-

cuską formułę osiągnął w przedstawieniu Gilberta de Pixérécourta *Celina czyli Dziecię tajemnicy* (1800). Pierwszy okres melodramatu, zawarty między rokiem 1800 a 1823 Jean-Marie Thomasseau i Martine de Rougemont nazywają klasycznym. Reguły gatunkowe powstawały w praktyce, nie bez udziału widza. Wszak oficjalna poetyka akademicka traktowała go pogardliwie, jako „genre bâtard", stąd potrzeba Pixérécourta, przez Charles'a Nodiera nazywanego „rodzajem geniusza", legitymizacji gatunku, za twórcę którego słusznie się uważał, choć przecież razem z nim tworzyli go też inni autorzy, a kilku z nich miało nawet pretensje do „ojcostwa".

Pixérécourt stworzył strukturę, która okazała się uniformem. Pierwszy akt uświęcał dobro i miłość, drugi rozwijał nieszczęście, które mogło już być sygnalizowane w finale aktu poprzedniego, trzeci był tryumfem prawdy i dobra oraz pognębieniem zbrodni. Muzyka podkreślała szczególny dramatyzm sytuacji, współtworzyła efekty emocjonalne, akompaniowała wejściom i wyjściom aktorów, balet zaś wyrażał zamieszanie lub bitwę. Muzyczność melodramatu stanowiła usprawiedliwienie dla jego nazwy gatunkowej, mimo iż z czasem obecność muzyki ulegała zmniejszeniu. Nazwa była rezultatem wprowadzenia przez Jeana Jacques'a Rousseau w jego **scenie lirycznej** *Pigmalion* monologów z akompaniamentem muzyki. Popularność tego gatunku (jeszcze jeden do kolekcji poprzedników) zwłaszcza w Niemczech sprawiła, że termin **melodrama** pojawiał się tam jako druga nazwa sceny lirycznej. Przyjęto go powszechnie z początkiem XIX wieku.

Melodramat był popularnym gatunkiem o tak oczywistym zapotrzebowaniu, że nie dziwi, iż niemal równolegle powstawał też w Niemczech i w Anglii. W Niemczech miał swego „ojca" w osobie Augusta Kotzebuego, również nazywanego geniuszem, niezwykle płodnego autora ok. dwustu sztuk, głównie dram (inna nazwa melodramatu) oraz komedii. Kotzebue tworzył tak wcześnie, w końcu XVIII wieku, że nazwa jeszcze nie określała gatunku, zastępowała ją **drama** wzbogacana o różne tematyczne określniki, w typie **drama rycerskie**, **drama biblijne**, **drama oblężnicze**, ale też **dzieło historyczno-dramatyczne,** a nawet **tragedia**. Wśród wszystkich realizacji gatunkowych modelowy charakter posiada melodramat francuski. Jego autorzy na nim głównie się koncentrowali, stając się specjalistami w jego tworzeniu. Oczywiście, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVIII wieku w teatrze francuskim również gatunek jeszcze nie istniał, choć pojawiały się pokrewne mu dramy, **feerie, extravaganzy, pantomimy heroiczne, komedie** z wątkiem przygodowym i sensacyjnym. Ale to Kotzebue, nie Pixerecourt należy do pierwszego, niejako wstępnego etapu rozwoju melodramatu, kiedy nie było jeszcze właściwej nazwy i używano rozmaitych terminów, kiedy oddziaływał wpływ *Zbójców* Schillera (1782), które wszędzie – we Francji, Anglii, w samych Niemczech stworzyły nowy temat i modę na rozbójników

i bandytów. Znamienne, że polska prapremiera tego dramatu z 1803 roku nosiła tytuł *Rabusie*. Używane przez Kotzebuego „kostiumy" wyznaczą z czasem **odmiany melodramatu – historyczny, zbójecki, egzotyczny, obyczajowy, polityczny**, który pod koniec XVIII wieku dopiero się „rozpędzał". Z czasem pojawią się inne tematyczne odmiany melodramatu – **biblijny, kryminalny, wampiryczny, sądowy, wojenny, morski, rodzinny**… Wśród najsłynniejszych melodramatów znajdują się uznawane za wzorcowe *Przeznaczenie czyli Żona dwóch mężów* Pixérécourta i jego *Pies z Montargis czyli Las przy Bondy*, *Upiór* Nodiera, *Trzydzieści lat życia szulera* Dinaux, Ducange i Goubaux.

W Anglii melodramat rozwijał się w tym samym czasie, początkowo pod wpływem sztuk Kotzebuego (*Hiszpanie w Peru* z 1790 roku zostali zaadaptowani jako *Pizarro* 9 lat później) oraz pod wpływem melodramatu francuskiego (*Celinę* wystawiono w 1802 roku jako *Tale of Mystery*, wprowadzając na rynek termin melodramat). Gatunek likwidował osłabione na scenie angielskiej rozróżnienie między tragedią a komedią (po doświadczeniach teatru elżbietańskiego), wykorzystywał też tradycje ludowe – piosenki morskie wesołego Jacka dały impuls do powstania morskiej (żeglarskiej) melodramy. W teatralnych repertuarach są **banditi drama**, **murder drama** (kryminalne sztuki), **sensation drama**, obok melodramatów egzotycznych (wschodnich), historycznych, **melodramatów hazardowych** (o zgubnym wpływie tej rozrywki), melodramatów wampirycznych, **melodramatów robotniczych**, przerabiano na scenę powieści Ann Radclife, Waltera Scotta, a ponieważ większość działających teatrów (poza monopolowymi Drury Lane i Covent Garden) nie miała prawa wystawiać dramatów, pokazywano je jako widowiska muzyczne ze śpiewami (dla cenzora nie był to dramat) i w konwencji pantomimy, z objaśnieniami na tablicach. Anglia także miała swego geniusza melodramatu. Był nim Dion Boucicault, który „przewiózł" go przez Atlantyk, do Ameryki.

Był specyficznym gatunkiem ze względu na jego idealne przystawanie do mieszczańskiej ideologii zarówno ekspansywnego kapitalizmu, jak i dopełniającej go idealistycznej utopii natury. „Modus melodramatyczny – pisze Agnieszka Jelewska – wpisywał się w struktury funkcjonowania rynku i ekonomii", a jego istotą było „ciągłe nawiązywanie relacji z rzeczywistością". Wyrósł na glebie kapitalistycznej, posługiwał się instrumentami kapitalizmu, krytykował go i służył mu jednocześnie. Jeżeli bowiem uznać (za Jurijem Łotmanem) ostre oddzielenie życia od sztuki za cechę klasycyzmu, wzorowanie sztuki na życiu za cechę romantyzmu, a życia na sztuce za właściwość biedermeieru/wiktorianizmu/*juste milieu*, to taką właśnie funkcję spełniał dbający o porządek, o jasność moralnej prawdy i społeczne wartości modus melodramatyczny. Wypadałoby go uznać za tworzący konwencję zachowań „podstawowy sposób bycia" całego stulecia nie tylko w społeczeństwie angielskim, również francuskim i po części niemieckim.

Melodramat pozostawał silnie związany z powieścią – gotycką, romantyczną, realistyczną, frenetyczną, adaptował wiele z nich, zarazem przenosząc do teatru epicką strukturę fabuły. Uwyraźniają to zwłaszcza **pantomimiczne melodramaty**, w typie *Rynalda Rynaldiniego,* o skomplikowanej 30-obrazowej fabule. Z kolei powieść czerpała stąd inspiracje płynące ze scenicznego sposobu przedstawiania, brała świadomość ról społecznych, granych lepiej lub gorzej przez bohaterów, „pożyczała" problem poszukiwania tożsamości i przenosiła dalej, w wiek XX. Na teatralnym melodramacie ukształtował się gatunek filmowy, powstały już po jego zniknięciu ze sceny. Elementy melodramatu przeniknęły do różnych gatunków, melodramatyzacji uległa dziewiętnastowieczna komedia i tragedia, a bodaj ostatnim melodramatem była sztuka Henriego Bernsteina z lat międzywojennych, zatytułowana po prostu *Melodramat.* W Warszawie grano ją w roku 1930 pod skróconym tytułem *Melo*.

Polski melodramat miał dość pokrętny żywot. Na swym pierwszym, etapie Kotzebuego, był albo przystosowywany, albo tłumaczony, mimo tak pięknego reprezentanta oryginalnej twórczości melodramatycznej, jak *Izkahar król Guaxary* Wojciecha Bogusławskiego (1792). Ale kiedy weszły na nasze sceny francuskie melodramaty, by na długo nią zawładnąć, stał się ich bladym cieniem, w oryginalnej postaci tworzonym przez Jana Nepomucena Kamińskiego, Aleksandra Ładnowskiego, Józefa Korzeniowskiego, Stanisława Krzesińskiego. Melodramatyzacji uległa szybko nasza tragedia neoklasycystyczna i komedia; istnieje też spory zestaw późnych **melodramatów z powstania styczniowego**, które zadecydowały o melodramatycznym spojrzeniu na to powstanie, najczęściej wykorzystującym kartony Artura Grottgera.

Inspiracja pozostaje oczywista, wszak melodramat posługiwał się przede wszystkim obrazami, miał strukturę dramatu w obrazach, nawet jeśli wykorzystywał technikę dramatu w aktach. Obrazy w zapisie literackim właściwie nie istniały, były jedynie projektowanym zarysem, bladym cieniem scenicznych, które budziły wtedy niewyobrażalne dla nas emocje. Stanisław Krzesiński opisuje jedną ze scen melodramatu Kajetana Nowińskiego, *Dwie małpy, czyli Spalenie osady brazylijskiej,* należącego do „potomstwa" słynnej *Małpy Żoko*. Zbuntowani Murzyni podpalają dom plantatora, trwa walka, z płonącego domu wierna małpa ratuje jego dziecko. „Sztuczne to urządzenie płomieni stopniowo wzrastających i ogarniających całą scenę w okrąg, wielki efekt zawsze sprawiało, a krzyk trwogi często dawał się słyszeć w publiczności widząc niebezpieczne skoki małpy, unoszącej zemdlone dziecię z rozpuszczonymi włosami, które co chwila zdało się, że się od płomieni zajmą". Takie obrazy z jednej strony wymagały angażowania całej dostępnej technicznej strony teatru, z drugiej natomiast nie były „niewinne", emocjonalizowały widownię ponad miarę, pozwalając jej widzieć w takich spektaklach emocjonalne arcydzieła. I niektóre z nich były arcydziełami,

w ramach gatunku, spektaklu i popularnego teatru, łączącego w silnym przeżyciu różne klasy społeczne. Można jednak spojrzeć na melodramat jako na przetworzenie Girardowskiego wspólnotowego spektaklu kozła ofiarnego, jak czyni Julia Przyboś w pracy *L'enterprise mélodramatique*, albo też jeszcze inaczej, poprzez pryzmat społecznej pamięci o głębokiej grze o najwyższą stawkę. Tak wysoką, że (jak pisze Clifford Geertz) zaangażowanie się w nią pozostaje irracjonalne. W obu przypadkach melodramat zyskuje piętno tragicznego doświadczenia zbiorowego, zapamiętanego i zapisanego w niewyrafinowanej formie artystycznej.

Bibliografia

Booth M., *English Melodrama*, Londyn 1965

Brooks P., *The melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New York 1985

Delon M., *Le décor médiéval chez Loaisel de Treogate*, w: *Mélodrame*, „Europe" 1987 n. 703-704

Dmuszewski L.A., Żółkowski A., *Dykcjonarzyk teatralny*, w: E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799-1814*, Warszawa 1954

Frantz P., *Naissance d'un public*, w: *Mélodrame*, „Europe" 1987 n. 703-704

Geertz C., *Głęboka gra: uwagi o walkach kogutów na Bali*, w: C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005

Ginisty P., *Le Mélodrame*, Paris 1910

Girard R., *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987

Jelewska-Michaś A., *Wiktoriański modus melodramatyczny w kontekście teatru masowego epoki*, w: *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011

Kitto H.D.F., *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997

Korzeniewski B., *Drama i inne szkice*, Wrocław 1993

Krakovitch O., *Robert Macaire ou le grande peur des censeurs*, w: *Mélodrame*, „Europe" 1987 n. 703-704

Krzesiński S., *Koleje życia czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, oprac. i wstęp S. Dąbrowski, Warszawa 1957

Łotman J., *Teatr i teatralność w kulturze początku XIX wieku*, w: *Semiotyka dziejów Rosji*, wyb. i przeł. B. Żyłko, Łódź 1993

Pixérécourt R.-Ch.G., *Four Melodramas*, transl. and edited by D. Gerould and M. Carlson, New York 2002

Przychodniak Z., *W kręgu melodramatu. O nowych publikacjach francuskich i jednej polskiej sprzed półwiecza*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992

Ratajczakowa D., *Scena polskiego powstania. Rok 1863*, w: *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994

Rougemont de M., *Le mélodrame classique: exercise du poétique rétrospective*, „Revue des sciences humaines" 1976 n. 162

Sobina I., *Potwory sztuki scenicznej. Poetyka melodramatu doby polskiego Oświecenia lat 1790-1815*, Kraków 2012

Thomasseau M., *Le Mélodrame*, Paris 1984

Vigier P., *Le mélodrame social dans les années 1840*, w: *Mélodrame*, „Europe" 1987 n. 703-704



Mirakl

Nie był tak wielkim widowiskiem jak misterium, ani jak on rozproszonym w kompozycjach przestrzennych, ale dość zwartym przedstawieniem jednego wydarzenia zakończonego cudowną interwencją świętego lub Madonny. Ponieważ cud był głównym punktem widowiska i zarazem jego uzasadnieniem, jego nazwa gatunkowa z łac. **miraculum**, podziw, cud jest oczywista. Mirakle zwykle miały dwuczęściową strukturę, prezentującą autonomiczne działania bohatera. Obie części były jasno zdefiniowane i nie operowały elementem zaskoczenia. W pierwszej bohater ulegał diabłu lub postaci o diabelskim charakterze i w obrazie tej uległości krył się lęk czasu przed czarami, bluźnierstwem, demonami, herezją. Gdy groziła mu katastrofa, najczęściej wołał na pomoc Madonnę. Jej interwencja ratowała grzesznika w drugiej części widowiska. Obie części, diabelska i boska, z cienką i chwiejną ludzką granicą między nimi, były przeciwstawne pod każdym względem, przy czym skrywały walor egzemplaryczny. Odrzucanemu modelowi grzesznego człowieczeństwa (antymodelowi) odpowiadał model właściwego postępowania; racjonalna, ale zła motywacja grzesznika, wybierającego ziemskie rozwiązania, nie pozbawione elementów komicznych, przeglądała się w zwierciadle irracjonalnego cudu. Na część pierwszą, „diabelską", można spojrzeć jako na ówczesny projekt emancypacyjny człowieka, który nie chce się poddać religijnej organizacji życia i w swym dążeniu do samodzielności ponosi klęskę. „Niebiańska" część druga temu projektowi zaprzecza, pokazuje słabość bohatera, który bez pomocy boskiej nic nie znaczy. Konfrontacja obu części, tej opartej na doświadczeniu zmysłowym i tej nadzmysłowej ujawniała wyrazisty refleks psychomachii; przeciwstawiające się zbawieniu działania diabelskie wychodziły od sfery ciała, rujnując sferę ducha i separując obie od siebie, podczas gdy działania Madonny wyzwalając ducha, wyzwalały też ciało, tworząc całość człowieczeństwa.

U podłoża mirakli odnajdujemy egzempla, budujące przykłady i historie, wykorzystywane wtedy w kazaniach, w czasach baroku także w nowelach, które łączyły pouczenie z przyjemnością odbiorcy. Były one zarazem świadectwem i dowodem, że zagrożeniu diabelskiemu mogą się przeciwstawić jedynie moce niebieskie i że opieka boska jest dla człowieka nie-



Mirakl stanowił teatralną demonstrację cudu. Tym słowem zwykle określamy – pisze Zygmunt Bauman – „jednorazowe naruszenie porządku natury", zatem to, „czego człowiek nie potrafi zmienić czy powstrzymać". Oto święty Mikołaj – rzeźba z początku XVI wieku, z warsztatu południowoniemieckiego. Postaci tej została poświęcona *Gra o świętym Mikołaju* (*Le Jeu de Saint Nicolas*) Jehana Bodela. Utwór pochodzący z początku XIII wieku jest jednym z najstarszych znanych nam mirakli dramatycznych w języku starofrancuskim.

odzowna. W ten sposób po obu stronach granicy pojawiała się kwestia wiary: diabły bowiem wierzą w Boga, korzą się przed boskością, szansę wygrania daje im jedynie słabość ludzkiej istoty, która, aby im się oprzeć, musi się odwołać do boskiej obietnicy i potwierdzić władzę Boga nad światem. Jakże to znamienne, iż znakiem przestrzeni ziemskiego zła często jest tawerna i to zarówno w misteriach, jak i w miraklach czy w farsach. Miejsca akcji zaznaczane były w sposób umowny: tron czyli pałac królewski, krata – więzienie, stoły i stołki – tawerna. W finale mirakli zwycięska świętość potwierdzała esencję dziejów ludzkości: były one bowiem dziejami nawracania.

Cuda mirakli zwykle miewały dość schematyczny charakter: były nagłym aktem nawrócenia, uzdrowienia, wskrzeszenia, wyzwolenia z mocy działania podpisu na cyrografie, cudownego ukarania (zwłaszcza świętokradztwa, jak w miraklu o cudzie eucharystycznym) lub nagrodzenia męczennika. Interwencje Matki Boskiej i świętych pokazywały dobitnie nędzę moralną bohaterów mirakli, ich rozchwiany świat wartości, ale także niewesołą rzeczywistość średniowiecza. Pierwsze mirakle powstały w XIII wieku, była to wczesna *Jeu de Saint Nicolas* Jehana Bodela (ok. 1200) *Le miracle de Théophile* (1260-1265) paryskiego truwera, Rutebeufa, o księdzu, który zaprzedał duszę diabłu i został uratowany przez Matkę Boską, *Le jeu sur les miracles de saint Martial* (1290). Najsłynniejsze były mirakle z cudami Madonny, *Miracles de Notre-Dame* G. de Coincy'ego z początku XIII wieku. Mirakle Matki Boskiej grane były między 1339 a 1382 rokiem na dorocznych spotkaniach złotników w Paryżu. Wówczas ich popularność już wygasała, pod wpływem ekspansji misteriów i moralitetów. Andrzej Dąbrówka wspomina o niezwykłym teatrze w teatrze w brabanckim miraklu *Maryjka z Nijmegen*, w którym bohaterka nawraca się pod wpływem misteryjnej dysputy między diabłem i Chrystusem. Złożony wpływ moralitetowo-miraklowy odnajdziemy w opowieści o Fauście, zwłaszcza w jej pierwszej z wielkich wersji, pokrewnej jeszcze jej jarmarcznemu przekazowi, w *Tragicznej historii doktora Fausta* Christophera Marlowe'a (1592).

W angielskiej tradycji misteria określano mianem mirakli, co wskazuje na ścisły związek obu gatunków. Jeżeli bowiem misterium operowało wielkim planem historii świata, w który mogły wchodzić indywidualne mikrohistorie, to mirakle stanowiły rozwinięcie takich małych opowieści. Ich funkcja miała walor tożsamościowotwórczy, nie tylko dlatego, że religia i pobożność determinowały wówczas osobę ludzką, ale także z powodu specyficznych zadań tego gatunku. Teatr mirakli bowiem był wtedy „aktorem" działającym na scenie życia społecznego, a pokazywany dramat miał swą mocą performatywną zmieniać rzeczywistość. Retoryka mirakli winna kształtować doświadczenia zbiorowe, pouczając i jednocześnie włączając dzieło w krąg kolektywnych przyjemności odbioru.

Mirakle, podobnie jak moralitety, miały na celu uregulowanie systemu życia człowieka według zasad religijnych. Ale sposoby ich działań były odmienne. Egzemplaryzm mirakli miał działać fortunnie, pokazywać spełnienie obietnicy boskiej opieki i pomocy, podczas gdy moralitety stanowiły słowne ostrzeżenie przed wieczną karą za złe życie, a nieuniknioność śmierci niosła zagrożenie. Wspólny był jednak kontekst obu gatunków – raczej niewesoły stan ówczesnej rzeczywistości, czyniący z niej argument złych wyborów postaci. Drugim wspólnym czynnikiem okazuje się gra piekła i nieba o duszę człowieka. I mimo iż mirakle nie wprowadzały wprost psychomachii, ta gra bezwzględnie określała ich przekaz, związany – tak samo jak w moralitecie – z głębokim przekonaniem o nieodzowności wsparcia człowieka w jego spotkaniu ze złem. Nieoczekiwanie echa mirakli, zresztą podobnie jak misteriów i moralitetów, odezwą się w dramaturgii XX wieku, w *Pasterce wśród wilków* Henriego Ghéona (pastorałka z 1923 roku) czy w *Czasie pojednanym* Bronisława Przyłuskiego (sztuka z 1955 roku).

Bibliografia

Adamczyk M., *Egzemplum*, w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, renesans, barok*, pod red. T. Michałowskiej, przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1998

Corvin M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, vo. 2, Paris 2001

Dąbrówka A., *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001

Faivre B., *La Piété et la fête (des origines à 1548)*, w: *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous dir. de J. Jomaron, préface d'A. Mnouchkine, Paris 1992

Kocur M., *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2012

Misterium

Nazwa gatunku jest późniejsza niż jego początki, pochodzi z wieku XV i po raz pierwszy pojawiła się w statucie Karola VI (1402) dla paryskiej Confrérie de la Passion (Bractwo Męki Pańskiej, powstało w 1398 roku), który tej konfraterni zapewniał swoisty monopol na widowiska w stolicy Francji i wymieniał *misterre de la Passion* i inne **misterres** wystawiane przez bractwo. Istnienie bractw sygnalizowało przejęcie spektakli religijnych przez mieszczan i nadanie im świeckiego charakteru. We Włoszech już w XIII wieku istniały bractwa teatralne, które zainicjowały tworzenie **laudes dramatica**, to jest hymnów dialogowanych i wystawiały włoską postać dramatu religijnego, **sacra rappresentazione**. W XV wieku termin misterium oznaczał żywe obrazy przedstawiające mimicznie cykl Męki Pańskiej w ówczesnym teatrze procesyjnym i ulicznym. Scena procesyjna operowała stacjami, a jej rozkwit łączył się z ustanowieniem przez papieża Urbana IV święta Bożego Ciała, od 1264 roku czczonego uroczystą procesją. Sceny na wozach zadomowiły się we Włoszech, w Niderlandach, w Anglii, gdzie powstał tzw. *pageant theatre*. Misterium było zatem tworem miast średniowiecznych, ten teatr „objawia swoją przestrzeń poprzez przestrzeń miasta. Jest jego obrazem" – pisze Elie Konigson. Nie dziwi więc, że wykorzystywał ulice i place, przestrzenie czworoboczne lub koliste, podzielone według osi krzyża. Miasta zamieniały się wielokrotnie w teatry podczas królewskich wjazdów, np. Henryka V (1420), Henryka VI (1431), Karola VII (1437) czy Karola VIII (1484), podczas religijnych procesji, ale też podczas politycznej parady, takiej, jaka przeszła ulicami Brukseli w 1615 roku na cześć arcyksiężnej Izabeli. Powstawały wtedy miejskie teatry okolicznościowe i jednocześnie ruchome lub ze stacyjnymi scenami. Oba typy odnajdziemy w misteriach.

Dopiero w drugiej połowie wieku nazwę 'misterium' zaczęto stosować do wielkich widowiskowych dramatów religijnych o charakterze historycznym. Termin oznaczał przede wszystkim ministerium (służbę, urząd), choć badacze łączyli je także z łacińskim mysterium lub greckim mysterion (tajemnica). Podobnie jak pozostałe gatunki świeckiego teatru o religijnej tematyce i genealogii, misterium nie należało do zjawisk literackich, lecz społeczno-kulturowych, wówczas determinowanych przez religię. Nie można więc

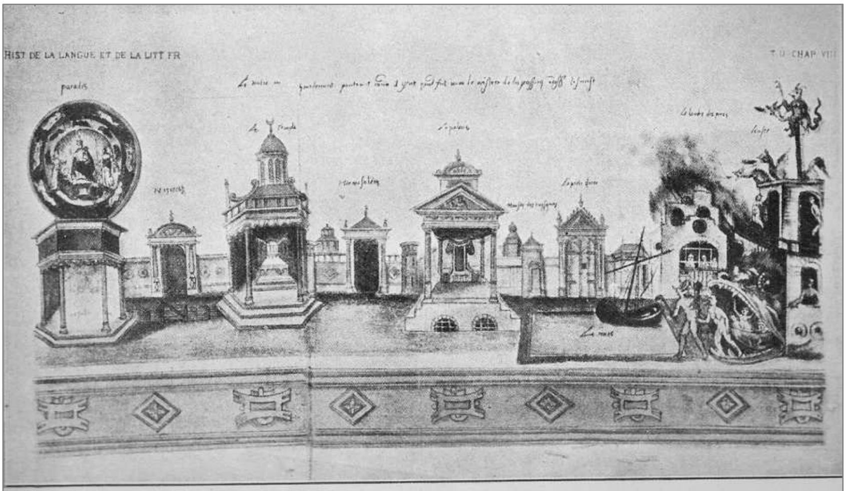


Fig. 14. Dekoracja Pasji, granej w Valenciennes r. 1547

Raj Nazaret Świątynia Jerozolima Zamek Dom biskupów Złota brama Jezioro Przedpiekle Piekło



Fig, 15. Przedstawienie Pasji w Valenciennes r. 1547

Rzut ogólny słynnej *Pasji* z Valenciennes, często publikowany w pracach teatrologicznych. Doskonale tu widać mansjonowy typ sceny, symultanicznej i – by tak rzec – „klatkowej", w istocie tworzącej pasmo wydarzeń rozwijających się przed oczyma widza niczym sławna tkanina z Bayeux obrazująca bitwę pod Hastings. Misterium bowiem miało epicki charakter, po prostu opowiadało chrześcijańską historię świata lub jakąś jej część. Poniżej fragment spektaklu, w jego centrum – scena Zwiastowania.

go traktować jako gatunkowego „przepisu" na dzieło artystyczne, nie zawiera konfliktu organizującego jego strukturę jako dramatyczną, jego fabuła jest dana z góry i ma zakrój epicki, pozbawiony intrygi, choć zapisuje dramat rozgrywający się między Człowiekiem i Bogiem.

Misterium nie rządzą żadne gatunkowe reguły, których by przestrzegano, ani też nie ma śladów procesu doskonalenia formy. Z poszczególnych realizacji pożyczano całe sceny i rozwiązania, starsze misteria przerabiano i aktualizowano, ale – pisze Julian Lewański – gatunek „powstawał ciągle na nowo, w coraz to nowych układach zależności, pod wpływem coraz to innych tradycji artystycznych i innych presji ideologicznych". Można by powiedzieć, że z każdą nową realizacją gatunek się odnawiał, zresztą bez szczególnego szacunku do swych poprzednich wcieleń, ani bez ich waloryzacji. Jego pamięcią była Biblia i żywoty świętych, zawierające historię świętą, jego podstawową funkcją katecheza i swoista pedagogizacja społeczna w imię określonej ideologii, jego główną formą seria obrazów pokazujących upadek natury ludzkiej i akt jej odkupienia. Demonstracja grzesznego świata i jego pokus, wiodących do diabelskiego zniewolenia, wprowadzała do widowisk tony świeckie, sceny operujące dosadnym realistycznym detalem, komiczne, farsowe, burleskowe. Musiały znaleźć się w spektaklach, stanowiły wszak ogniwa wielkiej historii powszechnej. Każde wydarzenie, święte czy świeckie, zawiera ślad obecności Boga, jest przecież częścią „jednego jedynego wielkiego dramatu – pisze Erich Auerbach – którego początkiem jest stworzenie świata i grzech pierworodny, którego punktem kulminacyjnym jest wcielenie Syna Bożego i jego męka i którego jeszcze nie dokonanym, lecz oczekiwanym zakończeniem jest ponowne nadejście Chrystusa i sąd ostateczny". Świat powszedni i daleka od świętości codzienność wchodzą w skład wielkiego religijnego dramatu – mieściły się przecież w ramach chrześcijańskiej historii i musiały znaleźć swoje miejsce na scenie misteryjnej. Sceny z życia stanowiły przy tym związany z gatunkiem czynnik atrakcji, choć jego nadmierne wzrastanie zaczęło z czasem rujnować gatunek.

„Narzędzia dramatycznego wyrażania miały więcej samodzielności i życia niż idee, którym służyły. – zauważa słusznie Lewański – Idee były dawno spisane – teatr trzeba było stworzyć. Treść bywała tragiczna, a narzędzia »komediowe«". Powiedzmy inaczej, narzędzia nie były „wysokie", wprost przeciwnie, wzorowały się na istniejącej dookoła codzienności, wszak podstawową funkcją teatru misteryjnego było jego nakierowanie na własną rolę medialną, zaadresowanie religijnego komunikatu do miejskiej publiczności. Misteria były powszechnym teatrem nie tylko w sensie ukształtowania jego widowni, ale także w znaczeniu procesu jego stwarzania. Wielkie spektakle wymagały wysiłku całego miasta, którego mieszkańców łączył zbożny cel – wystawny spektakl religijny. Teatr misteryjny nie posiadał bowiem mecena-

sa, należał do miasta w całej swej jednorazowości przekazu. Można powiedzieć, że scalał on dwa spektakle: pierwszy był prezentacją historii świętej przy pomocy alegorii, metafory i obrazu scenicznego, drugi natomiast był procesem jego tworzenia. W proces ten wpisywały się zarówno wysiłki cechów wznoszących poszczególne mansjony, jak i ich rywalizacja w dążeniu do przewyższenia innych, zarówno wszelkie trudy, jakie ponosili reżyserzy, łącząc w spektakl wielkie masy ludzi, jak i wysiłki inscenizatorów wprowadzających techniczne sztuczki, także w roli czynnika atrakcji dla masowej (rzecz jasna na ówczesną skalę) widowni. Oba świeckie przecież przedstawienia łączył czyn religijny – drugie umożliwiało pierwsze.

Wśród misteriów istnieją różne modele teatru, które wskazuje Lewański: historyczny (ilustracyjny wobec wydarzeń biblijnych), interpretujący (więc wyposażony w zróżnicowany komentarz) lub odpowiednio uteatralizowany (np. jako ceremonia czy melodramat). Ale misterium, posiadając sporą liczbę tekstów i przekazów dotyczących ich realizacji, nie posiada odmian gatunkowych, chociaż za pewną postać takiej odmiany można by uznać **mimiczne misterium procesyjne**. Jednak generalnie rzecz biorąc, gatunek realizuje się przede wszystkim w wielkim, rozciągniętym w czasie i przestrzeni **widowisku misteryjnym**, mającym dowodzić istnienia i autentyczności sacrum. Pokazuje zdarzenia w czasie rzeczywistym, współczesnym widowni, uchylając drzwi do tajemnicy wiary, łącząc doświadczenia zwyczajne i niezwykłe, te, które wyrastały bezpośrednio ze znanego wszystkim życia miasta i te, które wiązały się z wielką, oczekiwaną celebracją, długo przygotowywaną i wielce znaczącą, a opierały się na planowanym uczestnictwie i z góry obsadzonych rolach, zarówno w świecie spektaklu, jak i gry, stanowiącej jego podstawę. Misterium udowadniało, że żyjemy w różnych światach i zarazem pomiędzy nimi, łączyło symbolikę z realizmem, figury alegoryczne (np. Ród Ludzki, Sprawiedliwość) z postaciami historycznymi (np. ze Świętą Rodziną) i z tymi, przychodzącymi jakby z planu współczesnej miejskiej rzeczywistości. I choć przedział między światem przedstawionym a empirycznym był wyraźny, podkreślony przez uroczyste formy wypowiedzi i ceremonialne gesty, które dominowały nad komediowym i burleskowym zachowaniem diabłów czy pomniejszych postaci, w poszczególnych scenach przenikały się rzeczywistości, nakładały się na siebie miejsca akcji, Jeruzalem stawało się ówczesnym miastem, dublowały się fikcyjne i faktyczne role. Dwoiste postacie misteryjne, jednocześnie historyczne i współczesne, pozostawały środkiem do poznania prawdy przez widownię, prawdy obiektywnej i ponadczasowej, której nie kompromitują środki burleskowe czy komiczne, wprost przeciwnie – wzmacniają jej siłę działania.

Formy inscenizacyjne zależały od usytuowania poszczególnych scen, miejsc i mansjonów. Golgota, oznaczona krucyfiksem, grób Jezusa (to tzw.

miejsca) i Jerozolima powinny leżeć na („dobrym") wschodzie, piekło na północy (osobna budowla, z paszczą i Otchłanią), niebo na południu (też osobne miejsce z tronem Stwórcy i rusztowaniami dla chórów anielskich). Mansjony (z łac. *mansio* – dom) oznaczały pałace i domy. Mogły być one usytuowane na jednym podium (wtedy lewa strona od widza byłaby „dobra", prawa „zła"), mogły stać w kole, w owalu, w prostokącie. Plac był rzeczywistą wielofunkcyjną przestrzenią miejską, ale stawał się też metaforą miasta, każdorazowo dookreślany przez aktualną akcję, jako np. ulica wiodąca do pałacu Kajfasza, droga z Damaszku do Jerozolimy. Powstawało symultaniczne widowisko operujące różnopoziomową strukturą przestrzenną, z muzyką i śpiewem, ubarwione bogatymi kostiumami, efektami pirotechnicznymi w scenach piekielnych; wykorzystywano zapadnie, machiny do apoteozy, baseny z wodą. Ówcześni inscenizatorzy, zwani *conducteurs de secret*, znali rozmaite sztuczki teatralne, a reżyserzy, to jest *meneurs de jeu*, musieli zapanować nad dużym zespołem wykonawców, złożonym z rzemieślników, uczniów, studentów, wędrownych żonglerów. Tłum na widowni spełniał również „funkcję dramaturgiczną. – pisze Henri Rey-Flaud – Publiczność musi umieć natychmiast zidentyfikować najważniejsze osoby i aby tego dokonać, kieruje się liczbą i wyglądem tych wszystkich strażników, katów, uczniów obowiązkowo towarzyszących takiej czy innej postaci". Ten tłum nie lubił innowacji, natomiast akceptował rozszerzenie pola gry i zwiększanie liczby występujących w orszakach, kawalkadach, procesjach, bitwach. Takie widowiska w widowisku były możliwe dzięki przedstawieniom pod gołym niebem, przy czym najbardziej „chłonna" dla nich okazywała się scena kolista. Głównym czynnikiem atrakcji u schyłku średniowiecza stawał się w tej sytuacji wyrazisty, mocny obraz, z efektami technicznymi, które zmuszały wykonawców do odpowiednio donośnej recytacji tekstów. Warunki klimatyczne skłaniały jednak bractwa do przenoszenia się pod dach. W Paryżu już od 1411 roku misteria grywano w Hôpital de la Trinité, potem w Hôtel de Flandre.

Większość misteryjnych wydarzeń koncentrowała się wokół dwóch najważniejszych świąt w roku kościelnym, Bożego Narodzenia i Wielkanocy, więc Pasji i Zmartwychwstania. Ich dzieje zaczynają się w wieku XII i XIII, gdy teksty do tych przedstawień są jeszcze stosunkowo krótkie. Starannie zakomponowane, używają łaciny zamkniętej w formach wierszowanych, co nadaje im charakter dzieł wypracowanych, choć przecież de facto stanowią jedynie scenariusz, wyposażony w uwagi techniczno-inscenizacyjne. Wiek XV rozbudowuje formę, wprowadza znaczną liczbę postaci, zarazem rozprasza miejsca akcji zwłaszcza w ulicznych misteriach. Francuskie przejście od misteriów mimicznych do dramatycznych było możliwe – jak uważa Henri Rey-Flaud – dzięki wprowadzeniu tzw. mistrza gry, który komento-

wał sceny mimiczne. W efekcie tekst „zabrany" komentatorom i „przesunięty" na stronę aktorów prowadził do powstania struktury quasi-dramatycznej i powoływał do życia dramatyczne persony (Herod, Abraham, Łazarz). Nie znaczy to, że zanikło misterium żywoobrazowe (mimiczne), wprost przeciwnie, miało się nieźle jeszcze w XVII wieku. Podobną „przejściową" rolę spełniały we Włoszech **laudy**, śpiewane przez solistę, któremu towarzyszył tancerz, pisze Jadwiga Miszalska. „Praktyka laud rozwijająca się w Italii między wiekiem XIII a XV doprowadziła do powstania teatru w języku volgare" przy wsparciu ze strony bractw spełniających istotną rolę cywilizacyjną. Zatem nie tylko kultywujących różne formy pobożności i zachowań religijnych, lecz także – pisze Andrzej Dąbrówka – wśród wielu różnych funkcji tworzących ponadstanowe organizmy „tożsamości parafialnej".

Zachowane misteria z najważniejszych dla rozwoju gatunku lat 1400-1530 zwykle dzieli się na cykle tematyczne: Starego Testamentu, Nowego Testamentu i cykl hagiograficzny, poświęcony świętym. W ramach cyklu nowotestamentowego istnieją liczne przedstawienia pasyjne, z kluczowym ciągiem wielokrotnie potem powtarzanych obrazów zawartych już w padewskich ludi z 1224 roku, które upamiętniały Mękę Pańską: Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego i nadejście Chrystusa-Króla. Najwspanialszym z francuskich misteriów jest *Mystère de la Passion* Arnoula Grebana (ok. 1450, ok. 1486 rozwinięte przez Jeana Michela). Inne dzieło Grebana, stworzone wraz z bratem Szymonem, *Misterium z Dziejów Apostolskich*, liczy kilkadziesiąt tysięcy wierszy i było pokazywane w Bourges na scenie kolistej w dawnym rzymskim amfiteatrze przez szereg dni (1536).

Ogromne misteria nie były tylko właściwością francuską, rozbudowane były także angielskie cykle, jak cykl misteryjny z Yorku (ok. 1400), cykl misteryjny z Wakefield czy *Ludus Coventriae* (w rękopisie z 1468). Wykorzystywały one wozy tzw. *pageant cart* z rusztowaniem dla dekoracji (np. dla arki Noego lub piekła, przedstawianego zwykle jako wieża, z otchłanią zwaną limbus, umieszczoną na piętrze lub na wozie obok) oraz *scaffold cart* z podium do gry. Obok teatru procesyjnego, posługującego się sznurami wozów, wprowadzano też wozy usytuowane na okręgu i naśladujące wzór rzymskich amfiteatrów.

W Polsce niewiele ocalało śladów spektakli misteryjnych. Tadeusz Witczak wymienia „ludus paschalis" z Kazimierza z 1377 roku, krakowskie dialogi dominikańskie z 1518 i wielki cykl pasyjny z 1533 roku. Obok nich w redakcji z ok. 1580 roku zachowało się jedyne nasze misterium rezurekcyjne, poświęcone tajemnicy Zmartwychwstania, wierszowana przez Mikołaja z Wilkowiecka *Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, pochodząca ze znacznie starszej tradycji misteryjnej. Prolog, wskazując źródła

tekstu, mówi o najważniejszym, „świętej Ewanjelijej", o pismach ojców Kościoła, ale także o tym, co „jest na świecie". Równoczesność wydarzeń o często kontrastowej naturze sprawiła, że ten średniowieczny zabytek został wydrukowany ok. dwa lata później niż renesansowa tragedia Jana Kochanowskiego *Odprawa posłów greckich* (1578). Misterium, jak widać, nie umarło wraz z kresem średniowiecza, co więcej, pozostało żywotne jeszcze w XVII i XVIII wieku. Jakże to znamienne, że nasze jedyne wielkie misterium Mikołaja z Wilkowiecka żyło przez ten czas i zostało wydane jeszcze w 1746 roku.

Były to stulecia reaktywowanej oralności, a wespół z nią – wzrostu znaczenia świata pamięci; w literaturze to wydłużające trwanie baroku wieki rękopisów. Zapisane oznaczało w nich stan umysłu akceptujący jednorazowość, sytuacyjność oralnego wydarzenia z jego konsekwencją, jaką stanowi powtarzalność. Reaktywacja objęła także dawne formy dramatyczne, moralitety, **neomisteria,** dialogi, poświęcone świętym **tragedie duchowne**, **dramaty pasyjne**, **religijne melodramy**. Zabawa odzyskała swój walor religijny i związany z rytuałem, co widoczne jest najlepiej w tytule utworu (niedramatycznego) Stanisława Jabłonowskiego *Zabawa Chrześcijańska albo Żywot Zbawienny Pana Boga Naszego Jezusa Chrystusa troistemi epigramatami wyrażony przez pewnego szlachcica polskiego*. Przypominają się w tym momencie zalecenia jednego z ojców Kościoła, Tertuliana, by jako zabawę traktować cnotliwe życie chrześcijanina. Misteria przyjmują wtedy jeszcze jedną performatywną postać, wymagającą bezpośredniego, głęboko zaangażowanego uczestnictwa – **misteriów kalwaryjskich**, znanych w Europie od XV wieku, w Polsce od XVII. Tu pątnicy modląc się, śpiewając, rozmyślając Mękę Pańską stawali się współtowarzyszami Jego drogi.

Pierwszą i najsławniejszą była Kalwaria Zebrzydowska, z 1602 roku, potem Kalwaria Pakowska (1629), Kalwaria Wejherowska (1649), Kalwaria Pacławska, założona przez Andrzeja Maksymiliana Fredrę i inne. Wymieniając liczne polskie kalwarie, Marek Prejs wskazuje ich wzór, zawarty w dziele Adrichomiusza *Jerusalem sicut Christi tempore floruit* (1584), podpowiadający teatralny, niemal aktorski sposób traktowania terenu, gdzie strumień występował w roli Cedronu, a wzgórza w roli Golgoty lub Góry Oliwnej. Projektowały one ludowy rytuał powtórzenia Męki Pańskiej, procesyjną drogę krzyżową z kaplicami wbudowanymi w krajobraz, architektonicznymi lub naturalnymi stacjami drogi krzyżowej.

W literackiej formule misteria odrodziły się w XIX i XX wieku. Początkowo jako wzór wysokiego teatru dla romantyków, później dla modernistycznych autorów jako składnik odrodzenia tragedii (**misterium tragiczne**) lub osobny gatunek literacki. W XX wieku powróciły na sceny jako teatr inscenizatorów, którzy doskonale rozumieli ich sceniczny potencjał – najpierw Leona Schillera, w latach dwudziestych również twórcy dwóch **miste-**

riów teatralnych, *Szopki staropolskiej, misterium o cudownym narodzeniu pańskim* i *Wielkanocy. Misterium o Męce najświętszej*, w którym tekst Mikołaja z Wilkowiecka został dopełniony o „sprawę" pasyjną i ludową, a następnie po wojnie – Kazimierza Dejmka i Piotra Cieplaka.

Bibliografia

Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1, przeł. i wstępem opatrzył Z. Żabicki, Warszawa 1968

Berthold M., *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980

Bujak A., (tekst i zdjęcia), *Misteria*, Warszawa 1989

Dąbrówka A., *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2011

Judkowiak B., *Misterium obietnicy*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, t. 1, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001

Konigson E., *Miasto w przestrzeni teatralnej*, przeł. P. Tomczak, w: *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. A. Loba, Gdańsk 2006

Lewański J., *Misterium*, Wrocław 1969

Miszalska J., Surma-Gawłowska M., *Historia teatru i dramatu włoskiego*, t. 1. *Od XIII do XVIII wieku*, Kraków 2008

Prejs M., *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009

Rey-Flaud H., *Od mima do teatru (1) i (2)*, przeł. A. Loba, w: *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. A. Loba, Gdańsk 2006

Smosarski J., *Religijne widowiska parateatralne w Polsce XVII wieku. Kilka przykładów*, w: *Dramat i teatr sakralny*, pod red. I. Sławińskiej, W. Kaczmarka, W. Sulisza, B. Stykowej, Lublin 1988

Wiles D., *Teatr w Rzymie i chrześcijańskiej Europie*, w: *Historia teatru*, pod red. J. Russella Browna, przeł. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1995

Wiles D., *Krótka historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2012

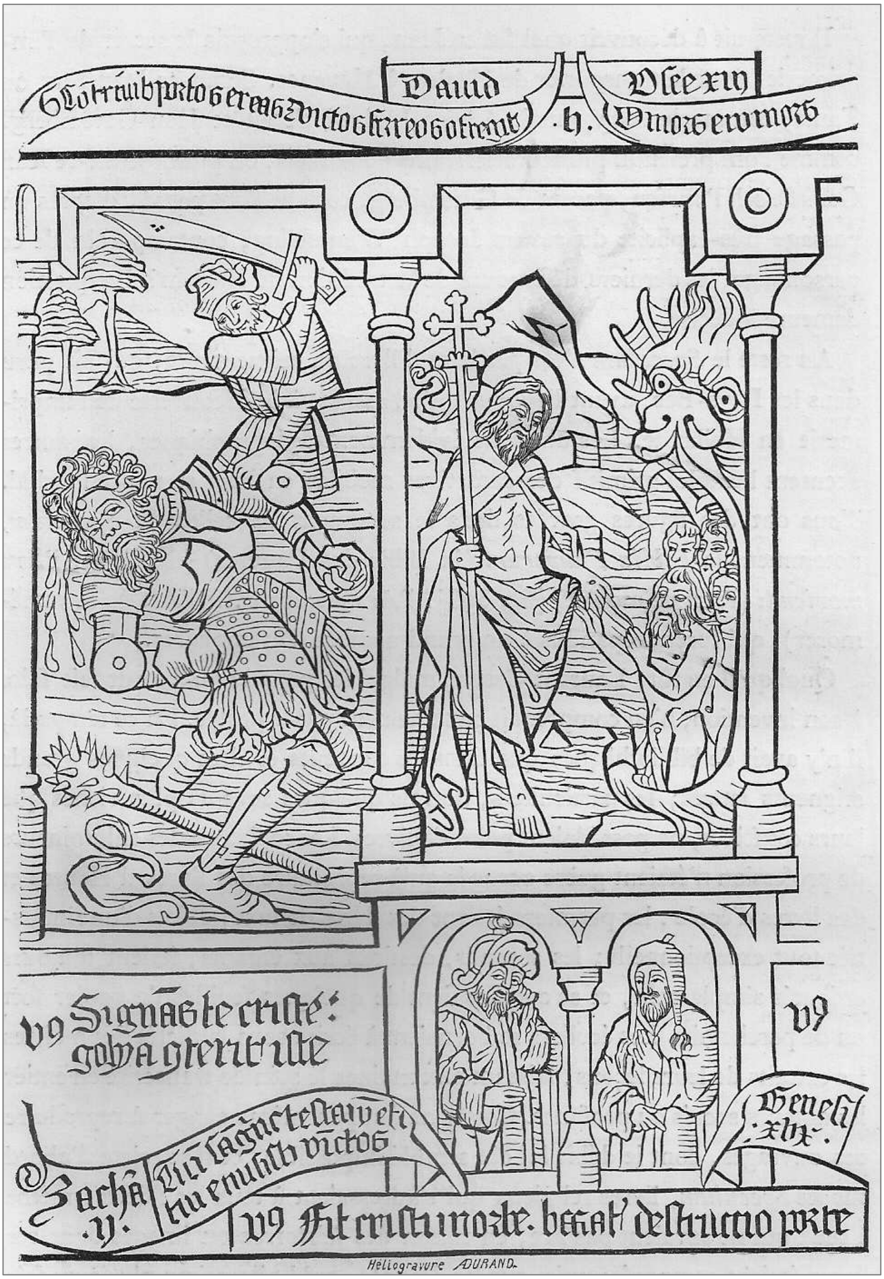
Witczak T., *Literatura średniowiecza*, Warszawa 1990

Żwirkowska E., *Pasja w dramatach staropolskich XVI-XVII wieku*, w: *Dramat i teatr sakralny*, pod red. I. Sławińskiej, W. Kaczmarka, W. Sulisza, M.B. Stykowej, Lublin 1988

Moralitet

Był to gatunek nie posiadający antycznego wzoru – pisze Julian Lewański, „ufundowany na Zachodzie w XIV wieku – miał poważne sukcesy w wieku następnym, a w XVI stuleciu wytrzymywał konkurencję gatunków klasycyzujących, nawiązujących do antyku”. Powiem jeszcze inaczej: był to gatunek nie mający w średniowieczu żadnego wzoru. Dramat liturgiczny wyrastał na gruncie mszy, misterium stanowiło przekaz czerpanej z Biblii historii świętej, mirakle narodziły się z tradycji cudów i z żywotów świętych, a moralitet wspierała tylko doktryna wiary. Jako gatunek mający „przemówić” do rozumu odbiorcy, zwrócił się on w stronę często używanej formy podawczej, dialogu, użytecznego też jako nazwa gatunkowa dla utworów dramatycznych. **Dialog** jest gatunkiem o własnej poetyce, pisze Jerzy Ziomek, ale gatunkiem „mało stabilnym i nieraz wchodzi w związki ze strukturą dramatyczną, tak że często ze względu na identyczną formę podawczą trudno przeprowadzić ostrą i wyraźną granicę między oboma gatunkami”. Ziomek określa dialog „jako rzeczywisty lub nie zamierzony scenariusz »widowiska dysputacyjnego«. Nie znaczy to, że każdy dialog był wystawiony lub do wystawienia przeznaczony, każdy jednak nosił określone cechy poetyki dysputy”. Według Janiny Abramowskiej dialog zatem różnił się od dramatu dominantą dyskursywną i brakiem „porządku przedstawieniowo-fabularnego”, który nie musiał należeć do podstawowych właściwości utworów. Bowiem ówczesny dramat – zdaniem Andrzeja Kruczyńskiego – „to bliżej nieokreślony w swej strukturze, intencji, zawartości treściowej utwór literacki ujęty w formy językowe dialogu, to wszelkiej natury i objętości dzieło złożone z dialogów wprowadzonych postaci, operujące wiązkami wypowiedzi (…)”.

Ówczesny dialog cechuje zatem świadomość podwójnej, widowiskowej i literackiej przynależności, podczas długiej tradycji różnie aktualizowanej. W ramach literatury liczyła się najpierw tradycja antyczna, dialogu filozoficznego, funkcjonującego w kilku odmianach, następnie średniowiecznego dialogu moralnego, także kilkuodmianowego, potem renesansowego i barokowego. Dla zrozumienia moralitetu jest istotne, że dramat i dialog pozostają wtedy „we wspólnym polu genologicznym, rozwijają się w pewnej zależ-



Faksymile ze strony Biblii Pauperum, adresowanej do wszystkich nie umiejących czytać i trybem obrazkowym opowiadającej dzieje święte traktowane jako nauka i przykład pomagający duszy w wyborze drogi wiodącej do zbawienia. U góry Dawid pokonujący Goliata, obok Chrystus wyprowadzający dusze patriarchów z otchłani, tu przedstawionej tak, jak ją pokazywano w spektaklach misteryjnych oraz u dołu strony – prorocy.

ności i wzajemnym oddziaływaniu". Dialog odpowiada naczelnej zasadzie moralitetu, dydaktycznemu zarysowaniu opozycji dobra i zła, wspiera tworzący gatunek „abstrakcyjny porządek problemów, argumentów i racji", posiadający jedynie „akcje intelektualne", jak nazywa je Abramowska. Dialog, jak moralitet, nie potrzebuje rozbudowanego świata przedstawionego ani postaci o choćby lekko zarysowanej psychice. Jest przecież przewodem z tezą sformułowaną niezależnie od postaci, wyrażaną w porządku kolejnych replik, a cel dydaktyczny rozmowy sprawia, że los rozmówców jest wyłącznie egzemplaryczny i modelowy. I choć nazwa gatunku ma literackie pochodzenie – początkowo tak nazywano wszystkie budujące poematy dydaktyczne o etycznym charakterze, z łac. *moralis*, obyczajny – drugim czynnikiem determinującym gatunek jest performatywność, czyniąca z moralitetu widowisko kulturowe.

Działały tu trzy zasadnicze czynniki widowiskowotwórcze: po pierwsze – dramatyczność ostatecznej sytuacji śmiertelnego sądu, który był rodzajem akcji nie tylko intelektualnej i w dodatku miał wymiar kosmiczny, z postaciami niebiańskimi, piekielnymi i alegorycznymi, więc nie-ludzkimi, choć spersonifikowanymi; po drugie – rola, jaką przygotowano dla pojedynczej postaci: była to rola mediatora pomiędzy nim a zasadami wiary, których przestrzeganie decyduje nie tylko o dobrym życiu, lecz – co ważniejsze – o dobrej śmierci. Rola mediatora uwzględniała także pośrednictwo pomiędzy tymi zasadami a zbiorowością, która siedziała na widowni i która – po trzecie – była tak czy inaczej włączana w tok moralitetu, zwłaszcza że jego bohater był Każdym albo Rodem Ludzkim.

Moralitet stawiał człowieka wobec skutków swego postępowania, zbawiennego lub zgubnego. Jednocześnie ten człowiek stawał się celem zabiegów spersonifikowanych sił dobra i zła, zarówno tkwiących w nim samym, jak i wobec niego zewnętrznych. Ujęcie tej sytuacji w ramy starcia sił niebieskich i piekielnych zawdzięcza gatunek łacińskiemu poematowi Aureliusa Prudentiusa Clemensa *Psychomachia* z V wieku. Walka o duszę bohatera stała się centralną figurą moralitetu i współbrzmiała z późniejszymi podręcznikami dobrej śmierci, które niejednokrotnie ilustrowały jej wyobrażenie. Gatunek rozwinął się przede wszystkim we Francji, Anglii, Niderlandach, Niemczech, w Polsce. Wypracował takie podstawowe struktury, jak obraz peregrynacji duszy ku zbawieniu lub zatraceniu, konfliktowe usytuowanie człowieka między abstrakcyjnymi alegoriami grzechów i cnót czy kontrast dwóch biegunowych wcieleń zła i dobra. Nigdy nie imitował rzeczywistości, ale oferował jej eksplikację ideologiczną i religijną. Kreował specyficzny świat przedstawiony, złożony z abstrakcyjnych alegorii, nie budował żadnej iluzji, raczej trwał poza czasem i poza przestrzenią. Najsłynniejsze moralitety to *Everyman* (Każdy), będący reminiscencją nider-

landzkiego *Elckerlijka*, *The Castle of Perseverance* i *Mankynde* (Rodzaj Ludzki), według Mirosława Kocura najoryginalniejszy scenariusz spektaklu podczas parafialnych festynów bożonarodzeniowych.

Gatunek kształtował się od XII wieku, osiągając szczyt rozwoju w wiekach XIV i XV. Poprzez poematy dydaktyczne, liczne odmiany dialogów oraz traktaty o dobrej śmierci spokrewniał się z literaturą w stopniu większym niż misteria i mirakle. Właściwym określeniem dla sytuacji, w jakiej się znajdował, jest balans między performansem a literaturą, który mógł być różnie rozwiązywany. W angielskiej czy francuskiej tradycji licznych widowisk i trup wędrownych stawał się przede wszystkim widowiskiem, w którym udział widowni jest wyraźnie zarysowany („Cisza, ludzie! O ciszę prosimy!// Siądźcie i pilnie mnie słuchajcie". Lub „Panowie, dobrze się temu wszystkiemu przypatrzcie" (*Castle of Perseverance*), podobnie jak mediacyjna funkcja bohatera jest dla widza pouczająca, wprost wskazując jego wrogów, którymi są Diabeł, Świat i Ciało. W polskiej tradycji natomiast, zapewne nie tak teatralnie bogatej, przesuwał się bardziej na stronę literackiego dialogu i podręczników sztuki dobrego umierania. Dlatego „jedyną, urywkową zbieżność naszej literatury średniowiecznej z poetyką moralitetu – pisze Tadeusz Witczak – dostrzegać można we wrocławskiej dialogowanej redakcji *Skargi umierającego*". Jeżeli Witczak ostrożnie nadmienia o „zbieżności", to Andrzej Dąbrówka wydaje się pewnym, iż jest to najstarszy polski moralitet. Jego zdaniem „*Ars moriendi* stanowi popularny nurt kultury intelektualnej – sztuk pięknych i piśmiennictwa, a właściwie wielki temat realizowany wielonurtowo w akademickich traktatach teologicznych, mniej lub bardziej uproszczonych poradnikach, dłuższych i krótszych formach wierszowych, różnych formach plastycznych, od monumentalnych obrazów poprzez cykle miniatur po jarmarczne drzeworyty". Ale ten trop kulturowy tyleż wiąże moralitet z literaturą, co z widowiskiem.

Demonstrował on bowiem świadomość swego wykonawczego przeznaczenia, widoczną w moralitecie Marcina Bielskiego w skróconych replikach, przecinających tok długich oracji (podobnie jest w moralitecie *Starzec z śmiercią* czy w późniejszej *Tragedii o Bogaczu i Łazarzu*), w zróżnicowaniu wiersza ludzi i nie-ludzi, w didaskaliach, scenicznie kontrastujących np. skradający się sposób wejścia Pokusy, która „przyszedłszy cicho mówi" z jawnym, głośnym wejściem Anioła, który „przydzie z wielkim pędem" (Bielski, *Komedyja Justyna i Konstancyjej*, 1551). Polskie moralitety były poprzedzone ostrzegawczą wizją zaświatów, w typie łacińskiej *Rozmowy mistrza Polikarpa ze śmiercią,* która jest swoistą próbą zgonu i po oprzytomnieniu bohatera oferuje mu szansę poprawy. Ich właściwe dzieje rozpoczyna anonimowa przeróbka łacińskiego utworu Joachima Lochera *Sąd Parysa* (1542). Balans moralitetu między widowiskiem a literaturą należy do zasad-

niczych cech gatunku. Widać go także w moralitetach Mikołaja Reja, co dodatkowo pogłębia ich hybrydyczny charakter. Źródłem pierwszego, zatytułowanego *Kupiec to jest Kształt a podobieństwo Sądu Bożego Ostatecznego* (1549), był dramat humanistyczny Tomasza Naogeorga *Mercator* (1540), w którym Kupiec oznacza po prostu człowieka; jest to mieszanka moralitetu z dramatem humanistycznym. Bardziej złożony jest *Żywot Józefa* (1545), według Lewańskiego „wielka sztuka przygodowa, sensacyjna", łącząca elementy misterium, moralitetu i komedii, Rej zachowuje specyficzny status moralitetu jako formy zawieszonej pomiędzy performansem kulturowym a literaturą. Scala widowiskowego zbiorowego adresata gatunku z jego jednostkowym wcieleniem w utworze. Los bohatera stanowił bowiem egzemplaryczną demonstrację przekonania, że każdy – dysponując wolną wolą – musi się sam zatroszczyć o swoje zbawienie. Dlatego też tak istotny był motyw samopoznania bohatera, wywodzący się ze świata ówczesnych egzemplów. **Egzemplaryczne moralitety** to jedna z odmian gatunku, cechująca się elementarną akcją, drugą wyznacza wprawdzie pozbawiony akcji, lecz pokazujący postawy **dialog**.

Bohater moralitetowy zostawał osaczony przez alegorie pochodzące z nader różnych poziomów symbolizacji – czasu, cnót, stanów psychicznych, uczuć, sytuacji, działań: Wolna Wola, Rozum, Intelekt (traktowany jako władza duszy), Dzień Dzisiejszy, Wstyd, Spór, Spowiedź, Cnota, Grzechy, Skrucha, Kontemplacja, Zima, Lato, Wiara, Świat. Według Dąbrówki moralitety i niektóre misteria można potraktować jako dramaty rekapitulacyjne. Kiedy „Człowiek zrekapitulowany pojawia się jako Grzesznik, Bóg z powrotem może być przede wszystkim Sędzią". W późnym polskim moralitecie, w *Tragedii o Bogaczu i Łazarzu* (1643) opartym na gloryfikacji cnoty i pogardzie dla występku, niebieskim sędzią nie jest Bóg, lecz Abraham, nie dający Bogaczowi najmniejszej nadziei na kres mąk piekielnych. Zniknięcie Boga wiąże Dąbrówka ze spirytualizacją sacrum i zdominowaniem relacji między nim a człowiekiem przez sakramenty; we wcześniejszym o stulecie *Kupcu* (1549) Rej wprowadził jeszcze na scenę Chrystusa wraz z trybunałem.

W ostateczności moralitet jako gatunek balansujący między literaturą a widowiskiem wchodził w relacje z różnymi odmianami dialogów i zaczął przybierać różne tematyczne kształty, zbliżając się do **dialogu politycznego, polemicznego** (antyreformacyjnego), **religijnego**, a stając się hybrydą gatunkową, mógł przybierać najróżniejsze formy. I tak podążał w stronę **tragedii homiletycznej** (*Cambizes* T. Prestona, ok. 1561), **tragedii potępienia** (anonimowy *Antithemius*, wspaniały *Lucyfer* Van den Vondela) czy **chrześcijańskiej komedii** (*Terentius christianus*). Komedia zresztą była jednym z gatunków, w ramach którego mógł się odnaleźć. Z powodu bowiem dobrego zakończenia Rej, aczkolwiek nie znał terminu komedia, w *Przemowie* zamy-

kającej *Żywot Józefa* nazywa go „świecką **krotofilą**". Istniały też próby przekształcenia gatunku w tragedię mieszczańską, zahamowane około połowy XVI wieku. Teoretyczny opis moralitetu zawiera wczesnorenesansowa *Art poétique françois* Thomasa Sebilleta z 1548 roku w jego dwu odmianach, jako odpowiednika tragedii i komedii. Wieki XVII i XVIII nie zrezygnowały z moralitetów, wprost przeciwnie, reaktywując dawną, przedrenesansową kulturę oralną, reaktywowały także moralitet, choć traktowano go raczej jako składnik innych form, w wieku XVIII np. wchodzący w skład **dramatów duchownych** biskupa Józefa Andrzeja Załuskiego.

Bibliografia

Abramowska J., *Dialog. Moralitet*, w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, renesans, barok*, pod red. T. Michałowskiej, przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1998

Adamczyk M., *„Żywot Józefa…" Mikołaja Reja. Studium porównawcze*, Wrocław 1971

Chrzanowski T. *Wędrówki po Sarmacji europejskiej. Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*, Kraków 1988

Corvin M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, t. 2, Paris 2001

Dąbrówka A., *Średniowiecze. Korzenie*, Warszawa 2005

Dąbrówka A., *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001

Kocur M., *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2012

Kruczyński A., *Średniowiecze o komedii*, Warszawa 1998

Lewański J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981

Sikorska L., Fabiszak J., *An Anthology of English Literature. From Beowulf to John Milton*, t. 1, Poznań 1998

Widzenie Polikarpa. Średniowieczne rozmowy człowieka ze śmiercią, red. A. Dąbrówka i P. Stępień, Warszawa 2014

Witczak T., *Literatura średniowiecza*, Warszawa 1990

Ziomek J., *Renesans*, Warszawa 1977

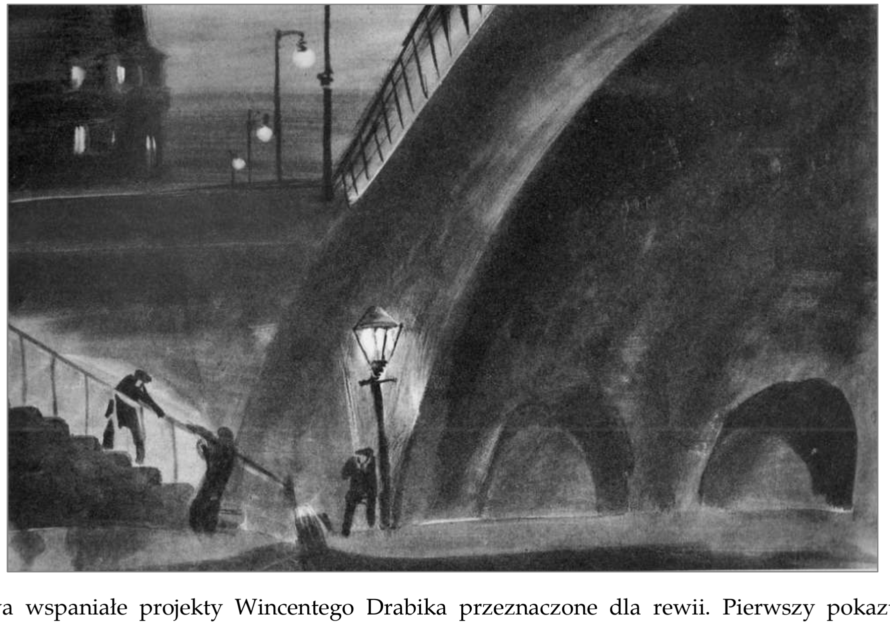


Music-hall
czyli ludyczność skomercjalizowana

Music-hall i **kabaret** mają wspólnych przodków, choć ostateczna forma obu performansów jest odmienna. Najstarsi z nich to tawerny i winiarnie, znane od średniowiecza miejsca rekreacji i rozrywki, więc występów wędrownych żonglerów i kuglarzy. Następny przodek to na wyspie pub, na kontynencie osiemnastowieczna kawiarnia, z jednej strony wystawiająca na zewnątrz stoliki i krzesła, co czyniło z ulicy teatr, z drugiej natomiast aranżująca amatorskie występy, najczęściej ulicznych śpiewaków, choć także – jak w angielskich tawernach i pubach – pantomimów i akrobatów. W drugiej połowie XVIII wieku kawiarnie przekształcają się w **café-chantant,** a później w **café--concerts**. I to jest kres wspólnej drogi obu form. W dziejach poszczególnych paryskich music-halli widać wyraźnie ten proces przemian. I tak „Ambassadeurs", plenerowa kawiarnia z 1764 roku, wchodzi do budynku w roku 1772, a w 1840 zostaje café-chantant, śpiewającą kawiarnią. W 1867 roku zmienia się w music-hall. „Café Marcel" już w 1841 stało się café-chantant, w 1860 roku zmieniło nazwę na „Alcazar d'Eté", stając się music-hallem. „Casino de Paris", w 1868 roku największy café-concert stolicy, w 1890 przenosi się do starej wrotkarni, choć jako music-hall wypływa dopiero w 1917. Słynne „Folies Bergères", w 1869 roku café-chantant, gdzie jedząc i paląc widownia ogląda spektakle tzw. **tour de chant**, dopełnione o **variété** (zestaw widowisk cyrkowych), na wzór angielskich music-halli. Bowiem właśnie w Anglii pojawił się wzór tego performansu w otwartym w Londynie w 1840 roku „Winchester Music-Hall", później „Surrey Music-Hall". W wielkiej przestrzeni łączyły się tu występy śpiewaków, aktorów, monologistów, parodystów, akrobatów, żonglerów, powołując do życia wzór rewiowego, heterogenicznego i składankowego spektaklu.

Taki typ teatru był tworem angielskim, zrodzonym w epoce wiktoriańskich polemik wyznaczających granicę między teatrem jako sztuką wysoką i teatrem jako rozrywką połączoną z jedzeniem, piciem, paleniem i towarzystwem prostytutki. Mimo że pierwsze angielskie wersje music-hallu stanowiły połączenie pubu, arystokratycznej jadalni i teatru, w rezultacie stał się on czysto zmysłową rozrywką, adresowaną do ludu i drobnego mieszczań-





Dwa wspaniałe projekty Wincentego Drabika przeznaczone dla rewii. Pierwszy pokazuje pełen światła i blichtru wizerunek miasta, drugi przeciwnie, niesie obraz ciemny i ponury. Oba kreślą dwie twarze miasta. Rewia bowiem w swej „klasycznej" postaci była produktem wielkomiejskiego Londynu i – jak pisze Erving Goffman – użytkowała „żartobliwe rytuały profanacji". Badacz uznawał je za przykład znamiennych dla angielskiej rewii dwustronnych klasowych parodii, „gdzie wykonawcy z klasy niższej doskonale przedrzeźniają gesty ceremonialne klasy wyższej, zabawiając widownię lokującą się gdzieś pośrodku".

stwa, podczas gdy teatr zarezerwowano dla sfery duchowej. Jako masowa rozrywka music-hall dawał widzom poczucie uczestnictwa w sztuce.

Music-hall był quasi-demokratycznym, choć w gruncie rzeczy plebejskim melanżem najróżniejszych numerów, **rewią,** uprawianą także w kabaretach i łączącą oba typy teatru. Jej luźny, składankowy charakter pozostaje znakiem herbowym gatunku, dzięki swym związkom z cyrkiem, stawiającym przede wszystkim na sprawne ciało i jego profesjonalne wykorzystanie w izolowanym sztucznym świecie wysokich umiejętności. Część z nich ma wprawdzie cyrkowe pochodzenie, lecz music-hall nie jest cyrkiem, choć w pewnym zakresie wykorzystuje jego estetykę. Świadczy o tym cały szereg specjalizacji, zwanych atrakcjami. Znajdą się tu cykliści, tancerze reprezentujący różne odmiany tańca – klasyczny, modern, egzotyczny, folklorystyczny; na przełomie XIX i XX wieku mieścił się tu także taniec świetlny słynnej Loïe Fuller. Prócz tego są łyżwiarze, gimnastycy, jazzmani, prestidigitatorzy, żonglerzy, iluzjoniści, woltyżerzy, treserzy, akrobaci, konstorsjoniści, klowni, ekscentryczni muzycy, pantomimowie – nawet znajdziemy karła. Ten tłum „atrakcjonistów" nie może jednak przesłonić wagi głównego punktu programu, tzw. tour de chant, przysługującego vedetcie, zwanej też *diseuse*. Jedną z wielkich vedettes drugiej połowy XIX wieku była Therèse, czyli Emma Valadon, zajmująca miejsce na szczycie przez 40 lat (do 1893). Inną gwiazdą była Yvette Guilbert, stanowiąca także atrakcję kabaretów. Obok „gwoździa" programu, więc tour de chant vedetty lub wielkiego chanteura-diseura, w jego skład wchodziły też tour de chant dwójki lub trójki śpiewaków. Bowiem piosenka – obok tańca, czy generalnie muzyki – była najważniejszym składnikiem rewiowych programów. „Obarczona różnymi funkcjami zajmowała zazwyczaj w programie centralne miejsce. – pisze Dorota Fox – Stawała się przebojem rewii, nadawała jej koloryt i nastrój, wychodziła na ulicę, gdzie mogła żyć własnym życiem, oferowała sławę wykonawcy". Szybko zinstytucjonalizowany music-hall wykorzystał ją i wchłonął, podobnie jak wchłonął rozmaite typy pokazów i występów, również małych form teatralnych, skeczów, krótkich wodewilów, niedużych dramatów o szybkiej akcji; propagował też wielkie orkiestry tanga i zespoły jazzowe. Jego złote lata przypadły na czas między 1900 a 1914 oraz 1919 a 1935, choć nie zniknął po roku 1945. Ale to w pierwszej połowie XX wieku stworzono z niego rodzaj wielkiej „budowli" inscenizacyjnej i mentalnej, ogromny spektakl wymagający odpowiedniej przestrzeni, antynarracyjną, antyilustracyjną i antymimetyczną utopię fałszywego blichtru. Publiczność music-hallowego spektaklu nie była jednorodna, we Francji częściej wykwintna i bogata, w Anglii czy w Niemczech bardziej zmieszana, podczas gdy spektakl zawsze pozostawał trywialny. Parodia music-hallu napisana przez Adolfa Nowaczyńskiego *Idealne variété* pokazuje, że dla wysokiej odmiany polskiego modernizmu music-hall stanowił coś na kształt gwoździa do trumny

kultury wysokiej. Właśnie dlatego jego opis spektaklu zawiera skrupulatne wyliczenie, w parodystycznym stylu, ilu wielkich książąt, następców tronu i pretendentów obok lordów i senatorów znalazło się na widowni.

Oryginalną formą music-hallowego przedstawienia stała się **revue à grand spectacle.** Rewia miała zwykle trzy części, każdą o innym charakterze. Wstęp w postaci występu zespołu girls poprzedzał amalgamat tours de chant, pantomimy, baletu i tzw. atrakcji. Finał stanowił bogaty obraz, np. jakaś wizja antyczna, lasy tropikalne lub wyspa na Pacyfiku. Oczywiście formy revue używano już w café-concertach, przeszła ona także naturalną koleją rzeczy do kabaretów, ale w music-hallach przybrała szczególny kształt wielkiego spektaklu. Revue tworzyła seria scen i tableaux nastawionych przede wszystkim na efekt sceniczny. Właśnie efekt był bogiem tej formy. Dlatego music-hall musiał wpisywać pieniądze zarówno w kształt każdej pojedynczej gatunkowej realizacji, jak i w swą całą egzystencję. Stanowiąc imprezę czysto komercyjną, nie tylko musiał się liczyć z życzeniami publiczności, którą nade wszystko pragnął zadowolić, ale także z własnym dążeniem do blichtru. Ponieważ publiczność wszędzie była inna ze względu na odrębnie ukształtowane nurty tradycji, do których music-halle się odwoływały, dlatego ten performans kulturowy uformowany na wzór spektaklu różnił się w wersji angielskiej i francuskiej, włoskiej i amerykańskiej, rosyjskiej i niemieckiej, choć generalnie rzecz biorąc był tworem międzynarodowym. Jacques Feschotte nazywa go supra-narodowym. Po drugiej wojnie stał się głównie miejscem występów wielkich gwiazd piosenki – Aznavoura, Treneta, Montanda, Mistinguet, Becaud, Greco. Oni również, podobnie jak music-hall, dla którego pracowali, łączyli różne gatunki i występy w rozmaitych mediach, nie tylko w teatrze i na estradzie, ale i w filmie, w operetce (jak Tino Rossi).

Końcówka modernizmu i lata międzywojenne w Polsce zawierają music-hallowe epizody. Nie są tak efektowne, ani tak bogate, ale już pierwsze łódzkie rewie współautorstwa Juliana Tuwima wskazują na kierunek ich rozwoju: *Mr Pipkins z Chicago w redakcji łódzkiego „Herolda"* czy *Misja jedzie, revue polityczne w trzech aktach* to teksty stylizowane na składankowe dramaty, wprowadzające znane postacie z polskiego życia politycznego i kulturalnego. Pierwsza rewia została pokazana w Teatrze Nowości, drugą zagrano w „Qui pro quo" w 1919 roku – potwierdzając polską symbiozę rewii i kabaretu. Nie tylko dlatego, że u nas oba performanse znajdowały się blisko siebie, ale ze względu na szczególny melanż formalny, cechujący wszystkie widowiska w teatrze międzywojennym. Wszak teatr dramatyczny wystawiał wtedy operetki, sceny operetkowe grały rewie, a kabarety – farsy i wodewile obok zwyczajowych składanek – pisze Tomasz Stępień. Wszystkie instytucje rozrywkowe łączył przy tym wąski rynek tekstów. Stępień przytacza monolog Fryderyka Jarossy'ego: „Proszę Państwa. W Warszawie istnieje kilka teatrów rewii. Każdy z nich zmienia program mniej więcej co

miesiąc, a w każdym programie jest przeciętnie piętnaście numerów. Autorów natomiast jest bardzo mało. Dlatego daje się odczuć dotkliwy głód nowych pomysłów, bo według powyższych obliczeń parę osób musi co miesiąc wymyślić i napisać około stu numerów". W zabawny sposób Jarossy przedstawiał giełdę tekstów, handel pomysłami oraz transakcje kupna/sprzedaży. Ujawniał przy tym różnicę dzielącą polskie rewie od ich zachodnich krewnych – literacki charakter. Właściwie jedynie „Morskie Oko" było rewiową sceną sensu stricto. Jego repertuar opierał się na paryskich rewiach, „wystawianych w nieco skromniejszych ramach (...)" – wspomina Ludwik Sempoliński – choć „wystawa i kostiumy były – jak na nasze ówczesne możliwości – bogate, a girlsy w ilości dwunastu starały się dorównać zagranicznym zespołom tego typu".

Wojna zniszczyła polski music-hall, ocalając programy rewiowe, które zyskały odrębną postać quasi-gatunkową, co zapowiadała już międzywojenna kariera rewii łącząca music-hall i kabaret. Najpierw pokazywały ją kolejowe zespoły wędrujące po całym Związku Radzieckim, a następnie wojskowe „Czołówki Rewiowe", stanowiące części „Czołówki Teatralnej" przy Dowództwie Armii Polskiej w ZSRR. Były to zespoły Kazimierza Krukowskiego w Buzułuku i Feliksa Konarskiego (Ref-Rena) w Tockoje. Pełniły one dwie funkcje: dla polskiego żołnierza rozrywkowo-służebną, dla gości – rozrywkowo-reprezentacyjną. Z nich powstała w Teheranie sławna „Polska Parada" (1942) przy Drugim Korpusie Polskim. Także po zachodniej stronie frontu działały polskie rewie: „Czołówka Rewiowa Brygady Karpackiej" prowadzona przez Mariana Hemara (1940), „Pierwsza Czołówka Wojska Polskiego" Wiktora Budzyńskiego, występująca w żołnierskich obozach we Francji. Wydaje się, że te zespoły w pewien sposób kontynuowały efemeryczną tradycję teatrów legionowych, w typie składanek rewiowo-kabaretowych, tworząc nurt, który programowo nie chciał być sztuką, bowiem musiał działać niczym elementarna terapia.

Terapia współgrała z komercją w londyńskich rewiach emigracyjnych, przedłużających tradycję międzywojenną, którą wielu z emigrantów współtworzyło lub dobrze znało i pamiętało. Po rozformowaniu wojska polskiego na obczyźnie Czołówki przestały działać, a ich aktorzy weszli w skład zespołów kabaretowo-rewiowych, takich jak „Mała Czwórka" Budzyńskiego, „Kabaret" Hemara w „Orle Białym", „Szóstka" Ryszarda Kiersnowskiego i inne. W nich wszystkich piosenki stanowiły główne punkty programu. Tworzyły nić przewodnią spektaklu, zapowiadały wydarzenia, wyrażały uczucia, postawy i światopoglądy. Cytaty z piosenek zastępowały dialogi, charakteryzowały wykonawców, którzy przecież nie grali żadnej roli, prócz grania samych siebie. Oczywiście w specjalnie zakomponowanych, fasadowych własnych występach. Były to – jak trafnie zauważyła Izolda Kiec – kabarety i rewie serio. Nic w nich nie zostało z dawnego music-hallu prócz

formuły składanego programu o różnych odcieniach stylowo-znaczeniowych – sentymentalnych, patetycznych, groteskowych, komediowych. Znamienne, że formuła rewii okazała się bardzo pojemna także dla teatru, prowadząc do narodzin składankowego gatunku niefabularnego, który w latach międzywojennych zyskał dzięki Leonowi Schillerowi podwójną postać: stylizowaną ludową formę **widowiska misteryjno-obrzędowego** oraz **widowiska piosenkowego.** Scenariuszowy kształt tekstów kwalifikował je wyłącznie do wykonania, zresztą jak cały music-hall istniały jedynie na scenie, w akcie inscenizacji. Do pierwszej odmiany należy *Pastorałka* (1922) i *Gody weselne* (1945, obóz w Lingen) Leona Schillera, do drugich – Schillerowskie *Dawne czasy w piosence, poezji i zwyczajach polskich (*1924) czy *Kram z piosenkami* (1945, Lingen), a następnie *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej (1964) czy składanka piosenek z polskiego podziemia i frontów drugiej wojny *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* Lecha Budreckiego i Ireneusza Kanickiego (1967), mające swą analogię w angielskiej *Rozkosznej wojnie* Charles'a Chiltona i Joan Littlewood (w Warszawie, 1964).

Bibliografia

Andersowa I., *Polska Parada*, w: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski, Poznań 1994

Domańska J., *Teatru okres heroiczny i służebny*, w: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski, Poznań 1994

Feschotte J., *Histoire du music-hall*, Paris 1965

Fox D., *Jarmark piosenek. Kariera piosenki w kabaretach i rewiach dwudziestolecia międzywojennego*, w: *W teatrze piosenki*, pod red. I. Kiec i M. Traczyka, Poznań 2005

Harris G., *But Is It Art.? Female Performers in the Cafe-Concert*, „New Theatre Quaterly" 1989 nr 20

Kiec I., *Kabaret serio. O scenkach, teatrzykach i rewiach emigracji polskiej po r. 1939*, w: *Dramat i teatr emigracyjny po roku 1939*, red. E. Kalemba-Kasprzak, D. Ratajczakowa, Wrocław 1968

Nowaczyński A., *Idealne Variété impresaria A. Schmelkesa*, w: *Małpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych 1897-1904*, wstęp i wybór T. Weiss, Kraków 1974

Ratajczakowa D., *Święte legiony. Rzecz o mechanizmach sakralizacji w dramacie popularnym lat dwudziestych*, w: *Popularny teatr religijny w Polsce*, pod red. I. Sławińskiej i M.B. Stykowej, Lublin 1990 oraz *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994

Sempoliński L., *Moje wspominki kabaretowe*, w: *Dymek z papierosa czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*, pod red. K. Rudzkiego, Warszawa 1959

Stępień T., *Kabaret Juliana Tuwima*, w: *Julian Tuwim. Kabaretiana*, oprac. T. Stępień, Warszawa 2002

Wiles D., *Krótka historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, red. nauk. W. Dudzik, Warszawa 2012



Opera
i inne gatunki dramatyczno-muzyczne

Jeśliby wziąć pod uwagę fakt, iż ani opera, ani inne gatunki muzyczne nie istnieją poza realizacją sceniczną, że operowe partytury czytają głównie znawcy, a libretta tylko badacze, stanie się jasne, że te gatunki należą przede wszystkim do sfery widowisk. Różnostopniowy związek słowa i muzyki, jaki je determinuje, tworzy ich fundament. I jest to fundament spektaklu. Oto znamienne wyznanie Albana Berga po podjęciu decyzji o napisaniu opery do słynnego dramatu Georga Büchnera: „nie miałem innego pragnienia, także w zakresie techniki kompozytorskiej, jak tylko dać teatrowi to, co teatralne, a zatem tak ukształtować muzykę, by była w każdym momencie świadoma swej powinności służenia dramatowi, co więcej – aby wszystko, czego wymaga dramat do przetworzenia w rzeczywistość sceniczną, muzyka wydobyła z siebie samej (…)". Dramat w operze można bowiem uznać za kierunkowy czynnik teatrotwórczy, natomiast funkcję środka prowadzącego do celu trzeba przypisać muzyce, mówi Carl Dalhaus. Teatr, czyli spektakl jest dla opery i innych gatunków muzycznych docelowym performansem kulturowym, widowiskiem, wyrażającym mentalność czasu za pośrednictwem powszechnie stosowanych widowiskowych (performatywnych) środków wyrazu, należących do przyjętego systemu znaków i określanych przez aktualny kształt teatru. Antropologiczna i socjologiczna koncepcja teatru traktuje spektakl jako punkt odniesienia i wzór dla wszystkich widowisk kulturowych. Zatem z faktu, że – jak stwierdza Bronisław Horowicz – „Opera jest teatrem", wynikają istotne konsekwencje.

Po pierwsze – jest kulturowym performansem, jak sam teatr, przejmuje bowiem, ale i współkształtuje jego formę; po drugie – z perspektywy kulturowej jest wydarzeniem zawsze jednorazowym, z podwójnym scenariuszem dramatyczno-muzycznym, podczas gdy z punktu widzenia odbiorcy jest procesem, zawierającym elementy ceremoniału, zabawy i gry, ale też zeświecczonego rytuału słuchania-oglądania. Po trzecie – medialna specyfika teatru, wprowadzonego w nowożytny system estetyk, sugeruje konieczność odpowiedzi na pytanie, ku jakiemu teatrowi kieruje się opera. Narzuca to konieczność pamiętania o inicjalnym momencie gatunku, więc o działaniach florenckiej Cameraty na dworze hrabiego Giovanniego Bardiego, która dą-



JAHRESLAUF (COURSE OF THE YEARS)
Act 1 of TUESDAY from LIGHT
world première, Oper Leipzig, 1993.

Karlheinz Stockhausen, 1 akt opery *Dienstag auf Licht*. Monumentalne dzieło Stockhausena stanowi przykład tzw. duchowej muzyki i kontynuuje najlepsze tradycje sceny operowej. Ta heptalogia wykracza poza tradycje gatunkowe, składa się z 7 części wpisanych w dni tygodnia. Opera, stworzona przez Cameratę dla elitarnych, dworskich teatrów, miała realizować grecki ideał spektaklu. Była więc projektem wymagającym pieniędzy, pieniędzy i jeszcze raz pieniędzy, które weszły po prostu w strukturę gatunku oraz determinowały kształt teatralny jej największych i najwspanialszych propozycji.

żąc do odnowienia greckiej tragedii, powołała do życia operę jako *artificium* przeznaczone dla dworskiej elity.

Poszukiwania Cameraty dążyły do uchwycenia istoty greckiego języka teatralnego, a jednocześnie starały się utworzyć po prostu dzieło sztuki, w strukturze literackiej (libretcie) wspierające się autorytetem Arystotelesa, w sferze muzycznej – istniejącymi teoriami. Problem w tym, że usiłując zrekonstruować grecki spektakl, Camerata miała do dyspozycji (poza *Poetyką* Arystotelesa i tekstami Platona) poetyki rzymskie, świadectwa z wczesnego średniowiecza i późne poetyki z tego czasu, znała też teatr średniowieczny oraz ówczesne rozmaite imprezy kościelne i dworskie, sygnalizujące początek czegoś innego, niż było – sceny renesansowej. Dzieło sztuki, które stanęło niejako „na wyjściu" tego materiału, należąc do teatru, należało także do kulturowych widowisk epoki. Od momentu swego powstania opera była luksusowym tworem, w najlepszym wypadku mogącym służyć ku chwale dworów, kościelnych i świeckich, była po Bataille'owsku „zmarnowaną" energią i rezultatem jej „marnowania". Zwłaszcza że wysiłki członków Cameraty uwzględniały jej funkcję „uświetniającą" i włączały ją do uwarunkowań operowego dzieła wielkiej sztuki. Oczywiste, że musiały się koncentrować na czynnikach artystycznych, na melodii słów, na ich brzmieniu zharmonizowanym z muzyką, z rytmem, który wzbogaca ekspresję zamkniętą w dramatycznej opowieści, początkowo o temacie antycznym, za chwilę także religijnym i świeckim. Paralelny przebieg muzyki, opowieści i ruchu transponował ideę sceny dramatycznej, chociaż tekst libretta nie był autonomicznym dramatem, a muzyka operowa w całym swym przebiegu pozostawała z nim związana, więc jako całość również nie posiadała autonomii. Służyła przy tym celom pozamuzycznym, uzewnętrzniała uczucia w imię zasady estetycznej i antropologicznej. Zarówno libretto, jak i muzyka miały w akcie wykonania osiągnąć postać skończoną i zamkniętą, podczas gdy w istocie ich rezultat – przedstawienie – pozostawał wciąż otwarty. Tak to przedstawiało się w planie ontologicznym, praktycznie natomiast librecista dominował w operze do drugiej połowy XVIII wieku, kiedy to muzyka zyskuje samodzielność estetyczną i pałeczkę głównodowodzącego przejmuje kompozytor. Niezależnie jednak od tych zmian i libretto, i muzyka operowa realizują się w przedstawieniu. Obraz sceniczny nie jest przy tym stabilny, jego przychodzący z zewnątrz twórca zawsze może brać pod uwagę różne rozwiązania w ramach istniejącej konwencji. Wykonanie opery należało zatem do zmiennego repertuaru, podczas gdy projekt zawarty w libretcie i w partyturze odsyłał do ideału ustabilizowanego dzieła. Nadawało to operze rys nieusuwalnej wewnętrznej sprzeczności. Taki sam rys naznaczy drugą wielką formę teatru muzycznego, późniejszy **dramat muzyczny**.

Związek z ośrodkami władzy od razu wprowadził gatunek w sferę elitarną, dla której znamienna była troska o wspaniałe wyposażenie sceny, pozwalające na liczne efekty widowiskowe. Dwa podstawowe składniki opery: „śpiew solowy i zespołowy w obsadzie chóralnej i kameralnej" umożliwił różne postacie arii i recytatywów. W początkach XVII wieku pojawi się jeszcze balet, przejęty z baletów dworskich, który szczególnie zadomowi się we francuskiej **tragédie en musique** i w jej odmianie, **opéra-ballet**.

Forma operowa zacznie wzbogacać swą strukturę z jednej strony w oparciu o zamknięte przedstawienia dworskie, z drugiej publiczne i komercyjne, jakie wystartowały w Wenecji w 1637 roku, dostosowujące operę do wymagań publiczności mieszanej, arystokratyczno-mieszczańskiej. Józef Chomiński zauważa, że dla dworskiego nurtu znamienny jest recytatyw należący do logiki akcji i opowieści, więc słowa, a w komercyjnym mieszczańskim wariancie większą rolę mają arie i duety, dające wyraz emocjom, więc muzyce. Zarówno opowieść, jak i muzykę specjalnie tworzono na potrzeby jednego dzieła, co nie zawsze było właściwością pomniejszych gatunków muzycznych, ale wciąż pozostawała wyraźna numeryczność opery, która do dziś prezentuje się jako zestaw słabiej lub mocniej zmontowanych fragmentów, które w XVIII wieku stawały się zamkniętymi formami muzycznymi, włączanymi w dominującą tu strukturę spektaklu. Wewnątrz gatunku istniał balans pomiędzy pochodzącymi z różnych form muzycznych i dramatycznych czynnikami niweczącymi spoistość operowego dramatu, a dążeniami do nadania jej jednolitości. Osobność uwertury (teoretycznie zniesiona przez reformę Glucka), popisowej koloratury i „numerów lirycznych" (stosowanych jeszcze w XIX wieku) utrudniała realizację tego celu, które miało nadać formie walor dzieła, a nie pozycji w repertuarze, stanowiącym właściwość teatru. Wprawdzie patronem struktury operowych fabuł był Arystoteles, jednak jego trzy podstawowe składniki tej fabuły: patos, perypetia i anagnorisis, pozostawały złączone raczej w stanowiącym o całości dzieła odbiorze niż w samym spektaklu. Przy zachowanym do dzisiaj popisowym charakterze uwertury czy poszczególnych arii, zwyczajowe oklaski wciąż podkreślają numeryczność dzieła, nie pozwalając wątpić w jego performatywność, potwierdzaną także przez niezbędną w tym gatunku współpracę różnych sektorów produkcji – orkiestry, baletu, chóru, solistów, machin, dekoracji, kostiumów, literatury, muzyki, aktorstwa – opartej na fundamencie instytucjonalnego zorganizowania niezbędnej bazy kulturowej i ekonomicznej zwanej teatrem operowym.

Strona produkcyjna opery była od początku skomplikowana, wymagała przede wszystkim pieniędzy i jeszcze raz pieniędzy. Opera była drogą imprezą, powstała wszak z refleksji uczonych humanistów, którzy byli ludźmi dworu. Należała do dworu i dworom służyła, dworom świeckim lub dwo-

rom możnych Kościoła. Miejskość złączona z komercyjnym podejściem niewiele w niej zmieniła, choć oddawała gatunek w ręce sponsoringu publicznego. Ludwik XIV, powołując Królewską Akademię Muzyki nie wyznaczył operze żadnych subsydiów, przekonany, że dzięki swej atrakcyjności utrzyma się sama. Ale komercjalizm opery zaciążył na jej kształcie, najpierw w Wenecji, później w wieku mieszczańskim. To wskutek presji płacącej za bilet publiczności Verdi musiał wyrzucić z *Don Carlosa* introdukcję wyjaśniającą motywy królowej, by zachować efektowną scenę baletową z aktu III. Publiczność chciała bowiem zdążyć do domów przed północą, a do baletowych wstawek była przywiązana.

Ponieważ opera śpiewała przede wszystkim o afektach, odwoływała się głównie do sfery emocji, nie intelektu, mając za plecami zarówno swych zwolenników, jak i przeciwników. Jeden z nich wyznawał: „przyznaję, że wspaniała wystawa dość mi się podoba, że machiny mają w sobie coś zdumiewającego, że muzyka wzrusza niekiedy, a całość razem wzięta wydaje się cudowna; dodać jednak muszę, że te wspaniałości na dłuższą metę zaczynają nużyć; albowiem tam, gdzie umysł próżnuje, siłą rzeczy zmysły też ogarnia drętwota" (1768). Ten miłośnik intelektualnych konstrukcji tragediowych, Saint-Evremond, nie cierpiał opery również ze względu na jej przeczącą rozumowi cudowność, która według oficjalnych poetyk właśnie jej przysługiwała, mimo że już Arystoteles przyznawał, że pasuje lepiej w epopei. Takie podejście było ze wszech miar zrozumiałe – wszak dwa wieki później Ludwig Tieck w swych refleksjach nad kategorią cudowności zauważył, że w przypadku scenicznej fantastyki „największą przeszkodą (…) będzie zawsze nasza niewiara. (…) jak pokonać tę trudność, że twory, które istnieją tylko w fantazji, nie zawsze zjawiają się w sposób nadnaturalny?"

Termin **opera** jest późniejszy niż samo zjawisko. Pojawił się dopiero w 1639 roku na określenie dzieła Francesco Cavallego *Le Nozze di Teti*. Jeszcze późniejszy jest termin **opera seria**, określający wielką odmianę gatunkową utrzymaną w nastroju poważnym, pochodzi bowiem z przełomu XVIII/XIX wieku. Poważną treść oper zaczęto jednak akcentować wcześniej, w XVIII wieku, w opozycji do powstającej wtedy **opery komicznej**. Opera bowiem, wzorem praktyki dramaturgicznej, oficjalnie podzieliła swe terytorium na dwie wielkie części, poważne i zabawne, serio i buffo. Już wcześniej, w Rzymie, Neapolu, potem w weneckich teatrach, pojawiało się dążenie do wyodrębnienia gatunków z coraz to się zwiększającego obszaru teatru muzycznego, podobnie jak czyniła literatura. Już w XVI wieku powstała specyficzna **komedia madrygałowa**, a dwa wieki później z **dramma per musica** (traktowanej jako synonim opery seria) wyodrębniono **intermezzo komiczne.** W XVIII wieku mianem **dramma eroicomico** (dramat heroikomiczny) nazwano utwory o mieszanej strukturze, znane od końca

XVII wieku, w swej *Poetyce* Golański nazywa tę odmianę bohatyrsko--śmieszną. Wariant tej odmiany stanowiła opera czarodziejska, **Zauberoper**. W drugiej połowie XVIII wieku opera zacznie się rozpadać na liczne odmiany mieszane, zwane między innymi: **tragicommedia per musica, dramma tragicomico** czy goldoniańskiej proweniencji **dramma giocoso.** Jedna z tych hybryd, zwana **opera semiseria**, ukształtowana dzięki wpływom opery francuskiej, stała się pomostem w dalszej perspektywie wiodącym do romantyzmu i weryzmu, z bohaterami niskiego stanu uchwyconymi w ich codzienności. W XVIII wieku w analogicznej roli wykorzystano **operę ocalenia** (wariant opery komicznej) oraz operowy gatunek okolicznościowy **fait historique,** zwany także **anecdote historique**, **trait historique**, pokazujący prawdziwe wydarzenia z intencją propagandową i mający największą popularność podczas rewolucji. Opery semiseria nie tylko łączyły składniki plebejskie z arystokratycznymi, styl niski ze stylem wysokim, ale pogłębiając swą hybrydyczność, wprowadzały czynnik nowy, przerażające sceny kobiecego szaleństwa. W XVIII wieku wykorzystywano je dla celów komicznych, wiek XIX będzie podchodził do nich poważnie. Dalej na tej drodze pojawią się duchy, szatan i wampiry, a opera semiseria rozwinie się w **operę romantyczną**.

Wiek XVIII okazał się, jak widać z tego skrótowego i niepełnego przeglądu, bardzo twórczy. Z jednej strony zachowywał wysoką pozycję opery, z drugiej jednak podważał ją działaniami z zakresu sztuki popularnej. Powoływał do życia zarówno nowe gatunki poważne, jak mieszane i gatunki lekkie, komiczne. Wśród tych ostatnich znajdzie się niemiecki **singspiel**, polska **śpiewogra**, z czasem tworząca wariant zwany **komediooperą**, hiszpańska **tonadilla escenica,** angielska **opera balladowa**, francuska **opera komiczna** czy włoska **opera buffa**, żyjąca w przykładnej zgodzie z intermezzami komicznymi, tworzonymi przez różnych kompozytorów, które „często były przekształcane w opery buffa i odwrotnie – opery buffa bywały przekształcane w intermedia", podaje Hanna Winiszewska. Niektóre intermedia wystawiano samodzielnie, najsłynniejszym jest *Służąca panią* Giovanniego Battisty Pergolesiego (1733), grana między aktami opery seria tego autora. Wtedy oficjalnie zaakceptowano pojawienie się komizmu w operze, godząc się na zestawienia prostych piosenek z ariami da capo czy ariami parlante, mającymi większą ilość mówionego tekstu. Główną konkurentką opery buffa stała się francuska opéra comique, opera z dialogami pojawiającymi się na przemian z muzyką, z piosenkami (arietkami), wykorzystująca chóry, ansamble, tańce. Wchłonęła ona komediowe utwory z mówionymi dialogami, zwące się **comédie en prose**, **comédie lyrique** lub **comédie héroique**, startując *Wróżbitą wiejskim* Rousseau (1752), a następnie szczycąc się najpopularniejszym *Dezerterem S*edaine'a i Monsigny'ego. Posiadała ona różne

związki z jarmarczną **comédie en chansons** (komedią z piosenek), **comédie mêlée d'ariettes** (komedią mieszaną z arietkami).

Ten zarys rozmaitych odmian gatunkowych form dramatyczno-muzycznych i widowiskowych nie uwzględnia ich coraz głębszego uzależnienia od autonomizującej się estetyki. A ponieważ formuła spektaklu jako kulturowego widowiska nie uległa zmianie, wewnętrzna sprzeczność dzieł z tych gatunków była coraz bardziej znacząca. Dotknie ona zarówno formę **grand opéra**, łączącą walory dramatyczne, muzyczne, obrazowe, efektowe, jak **dramat muzyczny**, drugą obok niej wielką formę dramatyczno-muzyczną i widowiskową. Jej twórca, Ryszard Wagner, punktem wyjścia uczynił zmianę hierarchii. Za błąd opery uznał uczynienie z dramatu rusztowania dla muzyki, wszak słowa i dźwięki powinny się dopełniać i równoważyć. Muzyka więc nie jest celem dzieła, nie posiada autonomii, zdobywa ją jedynie w nierozerwalnym związku z dramatyczną akcją. Powstaje dzieło pozbawione numerów, prowadzi je nieprzerwana melodia, utkana z motywów dramatyczno-muzycznych, a jej ciągłość widoczna jest zarówno w linii głosów, jak i w orkiestrze. Claude Debussy widzi rzecz inaczej – muzyka identyfikowana z poetyckością dramatu wspiera słowo, współtworzy je, zapewniając ciągłość i jedność dramatyczno-muzyczną. Samo zaś dzieło, czy to opera czy dramat muzyczny „jest poematem o danej rzeczywistości, nie jej opisem, nie jej fotografią, w danym rozumieniu – że wszystko tu musi być komponowane i to na planie partytury, a nie libretta" – pisze Leon Schiller w *Obronie opery*. To „wszystko" oznacza „rzeczywistość sceniczną".

Oprócz wielkich operowych gatunków i ich wariantów, istniał cały tłum gatunków małych, zwanych drugorzędnymi, a wszystkie były – jak opera – popularne i komercyjne. Powstawały w owym twórczym XVIII wieku, by rozwinąć skrzydła w XIX. Wszystkie miały – jak zauważa Pierre Bourdieu – „krótki cykl produkcyjny" i krótki okres „zużycia", wszak tylko taki mógł oferować pewien zysk . Należały wyłącznie do czasu teraźniejszego, wyrażając ducha przedsiębiorczości przedindustrialnej i industrialnej epoki i demaskując „ekonomiczną niewinność romantycznego artysty". Reprezentowały zbiorową wytwórczość (wiele z jednoaktowych wodewilów posiada dwóch lub trzech autorów), nazwaną przez Saint-Beuve'a – przez analogię – literaturą industrialną. Wszystkie drobne gatunki minimalizowały ryzyko, dostosowując się dokładnie do oczekiwań widowni, ich muzyczna ścieżka – bywało – biegła obok ścieżki literackiej, w różnym stopniu z nią się łącząc. Przemienność obu ścieżek podkreślała numeryczność utworów, pozostających otwartymi na aktorów, często autorom znanych na tyle, że brali pod uwagę ich umiejętności jako czynnik współkształtujący utwór. Część z tych gatunków miała walor narodowych, jak np. hiszpańska **tonadilla**, spadkobierczyni wcześniejszej **sainete**, która była stopniowo umuzycznianym in-

termezzem. Tonadilla wprowadzała regionalne tańce i piosenki z towarzyszeniem gitary i kastanietów. Odrębność hiszpańskiej kultury, jej swoista egzotyka sprawiały, że wprawdzie po Europie krążyły hiszpańskie tematy, ale formy gatunkowe pozostały za barierą Pirenejów.

Odmiennie było we Francji, skąd rozprzestrzeniła się komedia muzyczna zwana **wodewilem**, bywało że wymiennie traktowana z operą komiczną. Wodewil zmitologizowano na jarmarku, wywodząc go z piętnastowiecznej twórczości Oliviera Basselina, tworzącego piosenki zwane *vaux-de-vire* lub *vaudevires*, jako że związane były z Vallée lub Vale de Vire, doliną rzeki Vire. Były to piosenki refrenowe, często śpiewane na znane melodie. Dały one początek, jeszcze zanim ukształtowano odrębny gatunek wodewilu, jarmarcznej **comédie en chansons**. Liczne sztuki jarmarczne Alaina Lesage'a z pierwszej połowy XVIII wieku kończyły się kupletami zwanymi wodewilem lub „couplets de facture", wprowadzając tzw. finał wodewilowy w opracowaniu zwrotkowo-refrenowym. Każda z postaci śpiewała tu jedną zwrotkę, zamkniętą morałem, do którego z czasem zostaną dodane kierowane do widowni prośby o pieniądze. Wodewil miał wiele odmian tematycznych, był więc **wodewil polityczny i bachiczny, wodewil anegdotyczny i farsowy, wodewil szkatułkowy (à tiroir)** i **wojskowy (żołnierski)** oraz **wodewil rubaszny (grivoise)**, a także **féeries-vaudeville** (feeryjny), **folies-vaudeville** (szalony), **folies-parades en vaudevilles**. Najwięksi autorzy wodewilu to Eugène Labiche i Georges Feydeau, Henri Meilhac i Alfred Hennequin. Obok nich pracowało bardzo wielu wodewilistów-fabrykantów, którzy zapełniali swymi płodami liczne sceny komercyjne Paryża, powołując do życia wieloautorskie serie sztuk złączonych jednym bohaterem. Można powiedzieć, że wodewil był odmianą opery komicznej z partiami mówionymi, w odróżnieniu od opery buffa, gdzie między numerami postacie rozmawiały między sobą w recitativo secco.

Polska nazwa wodewilu to **śpiewogra**, odpowiadająca również niemieckiemu **singspielowi**, wywodzącemu się z piosenki ludowej z prostym akompaniamentem. W naszej literaturze miała ona w XVIII wieku dwie postacie, wiejską, wprowadzoną przez Macieja Kamieńskiego i miejską, Jana Baudouina, które konkurowały ze sobą. Dzięki talentowi Bogusławskiego wygrała forma wiejska, a jego *Krakowiacy i górale* otwierają jedną z nielicznych polskich serii, znamiennych dla widowisk kulturowych. *Krakowiaków* kontynuował Jan Nepomucen Kamiński, Aleksander Ładnowski, Stefan Turski i sztuki te stanowiły po prostu scenariuszowy zarys fabuły i akcji z piosenkami i tańcami, wypełniany podczas spektaklu. Wodewil miejski musiał zaczynać działalność od początku i wypłynął dopiero w drugiej połowie XIX wieku na fali sztuk ludowych i przeznaczonych dla nich ludowych teatrów. Ale cały wiek XIX zapełniła inna, pokrewna forma, wymyślona przez na-

szych dostawców repertuaru, **komedioopera**, jak żartował Alojzy Żółkowski-ojciec, wiceopera, naśladująca wodewilowy tok dwuścieżkowy.

Wiek XIX rozwija szereg małych form dramatyczno-muzycznych i widowiskowych, powstający na miejskim podłożu plebejskim. Należy tu angielska **ballad opera**, niemiecki i austriacki **singspiel**, wiedeńska lokalna miejska farsa ze śpiewami (**Stadtposse, Lokalposse mit Gesang**), należąca do gatunku zwanego **Volksstück**, sztuka ludowa, pozbawionego definicji, wyznaczników estetycznych, stabilności. Gra się tu burleskowe **Nach-i Zwischenspiele, Singspiele**, liczne odmiany dram, z **Zauberspiel, Zauberdrama** na czele (sztuki czarodziejskie), które według Elżbiety Nowickiej są „emblematycznym znakiem teatralnego Wiednia", z emblematycznymi autorami, Ferdinandem Raimundem i Johanesem Nestroyem. Zauberspiel był hybrydą, scalającą najróżniejsze wpływy pochodzące z austriackiego baroku, niemieckiego oświecenia, francuskiego klasycyzmu z lokalną, często plebejską tematyką, ożywioną romansem rycerskim, cudownością, baśnią, parodią. Świat ziemski współistniał tu ze światem nadprzyrodzonym, rodem z magii i baśni, był determinowany przez nieprzewidywalne zmiany losu, przez nagrody za dobre i kary za złe wybory. „Zjawiskiem eksponującym bardzo intensywnie wspomnianą labilność tematów i sposobów ich teatralnego przedstawiania była muzyka, towarzysząca ogromnej większości sztuk w różnych formach i z rozmaitą intensywnością, od zwyczajowej »muzyki na wejście« o nierozpoznawalnym lub zatartym autorstwie (…), aż po złożone kompozycje o charakterze bliskim strukturom operowym". Utwory poprzedzała dwuczęściowa uwertura o proweniencji operowej, a dominowały w nich formy pieśniowe obok duetów i partii chóralnych. „(…) żywioł muzyczny pełnił funkcje istotnego łącznika między obszarami kultury (…) przenoszącego inspiracje i gotowe rozwiązania w obie strony społecznych i teatralnych obiegów. Wskazuje na to (…) obecność rozwiązań właściwych dla wiedeńskiego singspielu, w operach komicznych (francuskich) Glucka, z drugiej zaś strony kultura operetki, mająca swoje »wysokie« aspekty". Były to sztuki przede wszystkim zorientowane na aktorów, a wśród nich – popularna kreacja Hanswursta Josepha Antona Stranitzky'ego, potem Felixa von Kurza.

Wszystkie formy komediowo-muzyczne tworzą swoistą nie-rzeczywistość, nawet jeśli mają walor mimetyczny. Ich siłą – jak słusznie zauważył Wilam Horzyca – jest „siła nie rozumu". „Kto idzie na komedię muzyczną, ten musi zostawić rozum w domu". W komedii muzycznej wszystko „oddycha bezsensem i w tym właśnie jest głęboki sens tej igraszki", której trzy cnoty kardynalne to lekkość, zwiewność i niefrasobliwość. „W komedii muzycznej wyraża się instynkt niezniszczalności rodzaju ludzkiego, instynkt doczesnej nieśmiertelności". Jeżeli nawet w słowach Horzycy wyczuwamy

elementy mitologizacji, zawierają one prawdę nie zawsze uświadamianą, a związaną ściśle zarówno z potępieniem form zbyt lekkich i nonsensownych oraz lekceważeniem kultury popularnej, do której należą przecież wszystkie gatunki teatralne, jak i z nadmiernym wyniesieniem gatunków poważnych, zakorzenionych w literaturze dramatycznej. Znamienne, że pochwałę tych gatunków wygłaszał również Leon Schiller. Należące tu utwory nazywał „starymi cackami" i uważał, że „Bogu ducha winna operetka była zwierciadłem swej epoki, jak nim były rewolucyjne prawie satyry muzyczne na Drugie Cesarstwo kompozycji Offenbacha, Meilhaca i Halévy'ego". *Podróż po Warszawie* Feliksa Szobera i Adolfa Sonnenfelda określa jako „rzecz na swój sposób genialną", z jego sztajerkami, poleczkami i kankanami w stylu Offenbacha, Straussa, Lecoqa, połączonych z katarynkami, organkami i harmoniami z Powiśla.

Myśląc podobnie o **operetce** i **musicalu,** należy zaakceptować nie tylko fakt, iż oba gatunki to struktury wyłącznie teatralne, ale również i to, że oba powstały i rozwinęły się jako przede wszystkim interes, zgodnie zresztą z duchem XIX wieku. Dobry show jest drogi, a publiczność … już Goethe napisał w *Prologu* do *Fausta:* „Ludzi starajcie się odurzyć, //Ich zadowolić to trudność nie lada". Operetka mistrza Offenbacha nie miała z tym problemów. Wyrosła na gruncie politycznej parodii II Cesarstwa. Poprzedzające ją muzyczne bufonerie, takie jak *Le deux Aveugles* (Dwóch ślepych), wykorzystywały groteskową ambiwalencję komicznej rywalizacji między bohaterami licytującymi się horrorem opowiadanych historii, które ubarwiają ich życie. Chinoiserie parodystycznej operetki *Ba-ta – clan*, oburzająca parodia społeczna w *Orfeuszu w piekle*, parodia absolutyzmu w *Wielkiej księżnej Gerolstein*, karykatura II Cesarstwa ukryta pod frywolnością *Pięknej Heleny* i szaleństwem *Życia paryskiego* – całe to bogactwo umyka naszemu spojrzeniu pod presją formuły „boskiego idiotyzmu" gatunku. Tymczasem Offenbachowskie **feerie** były nie tylko realizacją tego gatunku w postaci operetki, ale przede wszystkim udanym osiągnięciem nowoczesnego arystofanizmu.

Nazwa 'operetka' oznacza dosłownie małą operę. Termin był w użyciu znacznie wcześniej niż powstał gatunek, określano tak niewielkie formy dramatyczno-muzyczne. Właściwie część pierwsza definicji Bernarda Gruna może objąć wszystkie „małe" gatunki, jako że mówi, iż operetka jest formą widowiska muzycznego „łączącego lekką, melodyjną muzykę z akcją sceniczną o charakterze komediowym". W jej drugiej części autor wskazuje właściwość gatunku, różniącą go od innych form: to „przewaga elementów muzycznych nad niemuzycznymi". Z tego wynika głównie znaczenie techniki wokalnej, choć występuje tu także dialog słowny. Natomiast happy end należy po prostu do „wyposażenia" komedii, która jest matrycą gatunkową dla większości małych form dramatyczno-muzycznych.

Ostatnią dużą formą tego teatru i zarazem najmłodszą jest **musical**, odrębny gatunek muzyczny o własnej historii. Posiada logiczną, zwartą fabułę, w którą wpisano uzasadnienia dla piosenek. Tu liczy się nie tylko technika wokalna i taneczna, ale także aktorska. Wykonawca musicalu musi więc być mistrzem jednocześnie w trzech dziedzinach sztuki wykonawczej. Sam musical nie zawsze jest komedią, lekką i przyjemną. Taki charakter ma **musical comedy**, podczas gdy **musical play** wymaga wyższego poziomu literackiego i techniki inscenizacji. Gatunek wyrasta z odmiennych źródeł i doświadczeń niż formy starego kontynentu, złożyły się nań zatem **błazeńskie burleski**, **minstrel show**, **extravaganza**, **music-hall**, amerykański melodramat, ale i operetka, komedia muzyczna, wodewil, jazz. Kumulacja tych zjawisk utworzyła znamienną dla musicalu mozaikę stylów, konwencji, gatunków, melanżowym zestawem form przypominając melodramat. Znaczenie tworzywa muzycznego jest tu podstawowe, charakterystyczne dla gatunku politypowego. Otwartość musicalu sprawia, że jest on „wszystkożerny" i potrafi odpowiadać na rozmaite wyzwania współczesności. Takiego otwarcia nie posiadała żadna z dramatyczno-muzycznych i widowiskowych form z przeszłości. Może dlatego wiele z nich ma już wyłącznie historyczny charakter, a sama opera – jak się zdaje – grawituje dziś w stronę dziwnej hybrydy, gatunku wpół wysokiego, wpół popularnego.

Bibliografia

Bielacki M., *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994

Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001

Chomiński J., Wikowska-Chomińska K., *Opera i dramat*, Kraków 1976

Dalhaus C., *Estetyka muzyki*, przeł. i oprac. Z. Skowron, Warszawa 2007

Golański F.N., *O wymowie i poezji*, Warszawa 1786

Golianek R.D., *Don Carlos Verdiego – dzieło otwarte*, Teatr Wielki w Poznaniu, 24 września 2005

Horowicz B., *Teatr operowy. Historia opery. Realizacje sceniczne. Perspektywy*, przedm. J. Kosiński, Warszawa 1963

Horzyca W., *Apologia komedii muzycznej*, w: *O dramacie*, wstęp J. Iwaszkiewicz, wyb. L. Kuchtówna, K. Puzyna, Warszawa 1969

Lisiecka K., *Świadectwo opery. „Fidelio" Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku*, Poznań 2007

Majewski P., *Opera*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014

Munch S., *Co to jest grand opera?*, „Pamiętnik Teatralny" 1983 z. 2

Nowicka E., *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003

Nowicka E., *Wiedeński teatr przedmieść*, w: *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011

Pierron A., *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris 2002
Saint-Evremond, *W sprawie oper. Do diuka de Buckingham*, w: Saint-Evremond, *O sztuce życia i życiu sztuki. Eseje, listy, maksymy*, przeł. i oprac. R. Brandwajn, Warszawa 1932
Schiller L., *O teatrze muzycznym; Podróż po Warszawie* [1]; *Obrona opery*, w: *Droga przez teatr. 1924-1939*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1983
Tieck L., O *cudowności u Shakespeare'a i inne pisma krytyczne*, przekł., wstęp i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2006
Winiszewska H., *Dramma giocoso – między opera seria a opera buffa*, Toruń 2013



Parodia

W dziejach dramatu i teatru parodia pojawia się w roli gatunku i techniki stylizacji, współcześnie także jako kategoria estetyczna oraz podwójnie zakodowany przekaz artystyczny. W istocie jednak powinna występować przede wszystkim jako performans kulturowy. Istotą parodii jest bowiem działanie, akcja, więc poza konkretnym wykonaniem parodia teatralna bądź uteatralizowana nie istnieje. Nie mówię tu o parodii literackiej, która jest czymś odmiennym. Parodyjny performans może się przecież obywać bez słowa, a jeżeli już go wymaga, łączy je z parodyjnym działaniem nastawionym na efekt widowiskowy.

Termin „parodia" jest dwuczłonowy, odnosi się do greckiego *para* – przeciw, mimo oraz *ode* – pieśń i sygnalizuje przeciw-pieśń. Jak zauważa Jerzy Ziomek, parodia zawiera splecione ze sobą model i kontrmodel, powstały przez obniżenie tematu, gatunku lub stylu. Rozpoczęła karierę w antyku jako nazwa gatunku nie literackiego, lecz wykonawczego, mieszczącego się w ramach kultury oralnej. Jako forma pozostawała wtórna i destrukcyjna wobec formy pierwotnej, którą powinna w jakiś sposób przywoływać, by mogła zostać rozpoznana jako jej parodia. Mitycznym protoplastą parodii performatywnej i – jeśli mogę tak powiedzieć – fizycznej, jest trickster, jak mówi Paul Radin, „jeden z najstarszych wytworów ludzkości", uosobienie ambiwalencji sprzed rozdzielenia zasad i właściwości.

Trickster pozostaje „zarazem twórcą i niszczycielem, daje i odbiera, jest tym, który oszukuje i sam zostaje oszukany", „nie wie, czym są dobro i zło, a jednak za jedno i drugie ponosi odpowiedzialność". To jednocześnie postać i temat, „niedorozwinięta istota", powiedziałabym – swoiste bezformie, zbiór zatrzymanych w rozwoju archaicznych antynomii, jedność „za" i „przeciw". W różnokulturowych mitach bywał przedstawiany jako mężczyzna o zmiennej postaci i tożsamości, istniejący poza czasem, poza społeczeństwem i jakimikolwiek wartościami. W trakcie procesu cywilizacyjnego jego obraz ulegał przeobrażeniom, trickster zmieniał się w błazna, w klowna, w głupca, zawsze jednak wcielenie czynnika „przeciw". To „przeciw" musiało posiadać oparcie w „za" i w społeczeństwie średniowiecznym znajdziemy liczne przykłady takiego związku. Jednym z nich jest król i błazen,





„Clown i fool” czyli szalony, pisze Walter Benjamin, to „ucieleśnienia idei parodii, która jako taka jest nieśmiertelna”. Do tych dwu postaci dołącza błazen, który przez stulecia pozostawał „królem” parodii. U góry – wizerunek błazna ze stalli w katedrze w Rouen. Poniżej – Dosso Dossi, *Błazen dworski*.

innym poważne bractwa o religijnym charakterze i szalone świeckie kompanie, stowarzyszenia błaznów lub głupców; obok rycerskich gier funkcjonują turnieje na kije, zamiast walk konnych – walki na osłach. Pomijam już tak oczywiste parodyjne święta, jak święta głupców czy chłopca-biskupa, istotne jest jedno – działanie prześmiewcze, degradujące, które stanowi zdeformowane odegranie jakiegoś społecznego rytuału lub widowiska. „Bez trudu można przywołać obrazy całej plejady burleskowych, wręcz satyrycznych parad i pokazów sprawności, świadectw ciągle żywej inwencji i upodobania do naśladownictwa, do prześmiewczego małpowania" – zauważa Jacques Heers i opisuje płaskorzeźbę kominkową w pałacu Jacques'a Coeura, na której „dwaj zawodnicy nieudacznie dosiadają osłów, uzbrojeni są w grube, krótkie, nieforemne kopie, miast tarczy dzierżą dna koszów, a asystują im dwaj giermkowie odziani jak wiejscy parobcy: jeden z nich dmie w trąbkę pasterza kóz, drugi dumnie pręży się z kijem u piersi".

Taka parodia nie ma nic wspólnego z gatunkiem literackim, jest ludycznym działaniem zachowującym wymiar techniki stylizacyjno-prześmiewczej, a dotyczącym innego działania w innym kulturowym performansie. Parodia jako gatunek performansu korzysta z karykaturalnej intensyfikacji pewnych cech modelu, wzmocnionych przez jego ograbienie z istotnych właściwości, które zostały zastąpione innymi, niskimi. Na tej zasadzie bitwa pod Akwileją, w czasie której doża Michał II pojmał dwunastu kanoników, będzie przypominana na placu św. Marka w Wenecji przez publiczne szlachtowanie 12 świń, przysyłanych przez kościół w Akwilei. Model zostaje podmieniony (świnie zamiast kanoników) i obniżony (szlachtowanie zamiast bitwy). Interakcje wysokie i niskie były w tym czasie na tyle blisko siebie, że można je było poddać parodii wprowadzającej dystans śmiechu, wynikającej przede wszystkim z gry, ze spektaklu przywołującego jakiś utrwalony świecki lub religijny rytuał, w otoczce atmosfery święta. Utrwalenie w praktyce społecznej było bardzo ważne, bo tylko trwałe zwyczaje czy ceremonie mogą zostać sparodiowane, tylko one bowiem będą rozpoznane przez widownię. Oczywiście średniowiecze parodiowało również rozmaite teksty – modlitwy, kazania, psalmy, księgi Starego Testamentu, tworząc oddzielne parodyjne gatunki, jak np. wesołe kazania. Ale i one dzięki zwyczajowi głośnej recytacji tekstów stanowiły podstawę parodyjnych performansów. W ostrzejszym wariancie ośmieszanie było aktem napiętnowania aktualnych przejawów życia, w wariancie łagodniejszym służyło rozrywce.

Renesansowe poetyki, postępując śladem antyku, „przenoszą" parodię do literatury i stabilizują jako gatunek literacki uznając, że jej istotą jest komiczne naśladowanie innego utworu (J.C. Scaliger, *Poetices libri septem*, 1581). Parodia literacka „zabrała" ze sobą cały swój dorobek chwytów, co

nie znaczy, że odtąd jej obszarem działania będzie już tylko literatura. Ryszard Nycz uważa, że ten gatunek nigdy nie miał zbyt wielu realizacji i zachowywał pochodzącą z tradycji swą „uboczną pozycję". W odniesieniu do parodii teatralnej takie stwierdzenie się nie sprawdza. Znamienny bowiem jest fakt, że dawna parodia żyła przede wszystkim w teatrze. Jeśli pojawiały się parodie utworów dramatycznych, musiały być wystawione, by zaistnieć właśnie jako parodie.

Parodie teatralne mają własną, „złą" tradycję. Jeżeli w średniowieczu teatralizowane parodyjne performanse chroniły się często pod maską Głupoty, Błazeństwa lub Szaleństwa, to w wieku XVII i XVIII stosowały maski Polemiki, Krytyki i Rozrywki. Poetyka klasycystyczna zaliczała je do poezji dydaktycznej, stawiając tylko warunek krytyki „nadużycia albo złego smaku". Euzebiusz Słowacki uznawał parodię jedynie dowcipną za szkodliwą, bowiem przyzwyczajała „na wszystko zapatrywać się okiem śmieszności lub pogardy". Odmiennie traktował ją Józef Franciszek Królikowski, widząc w niej możliwość „tamowania pewnych wzniosłych urojeń, tudzież przesadnego szału naukowego, poetyckiego i religijnego". Umiarkowana akceptacja ze strony dziewiętnastowiecznej poetyki powodowała, że nie przyjmowano do wiadomości, iż parodie, zwłaszcza osiemnastowieczne, pozostawały obciążone wulgarnym komizmem, trywialnymi chwytami uznawanymi za nieprzyzwoite, sojuszem z małymi formami scenicznymi, uważanymi za drugorzędne i nieartystyczne, właściwe dla produkcji jarmarcznych lub ulicznych. Parodie oferowały widowni niczym nieobciążony śmiech i chwilową radość, niepozbawioną okrucieństwa. Siedemnastowieczne polemiki „na komedie" wokół sztuk Moliera, molierowskie sztychy wymierzane w aktorów tragedii, w XVIII wieku przekształcają się w parodie moralizatorskich utworów Destouches'a lub sentymentalnych Nivelle de la Chaussée. W parodiach ostatniego z nich występują postacie alegoryczne – Momus, Melpomena i Talia, Intryga i Zakończenie – w innych mamy personifikacje samych teatrów, Jarmarku, Elokwencji i Dowcipu, Prawdy i Rozumu.

Dziś nie zawsze czytelne dawne teksty poświadczają, że parodia jest wyłącznie współczesna, że należy do „tu i teraz", ginąc razem ze społeczeństwem epoki i z jej teatrem. Może ją ocalić jedynie dominacja czynnika literackiego, która ocaliła arystofanejskie parodie Eurypidesa, zatem to, przed czym uciekała ona zwykle w cielesność, uznaną za wulgarną i nieprzyzwoitą. „Trzeba sztukę nafaszerować / grubymi żartami, tłustymi dowcipami/ – pisze Alain René Lesage w jednej ze swych jarmarcznych jednoaktówek z początku XVIII wieku – Bo my lubimy nocniki i tyłki/ I tylko to nas rozśmiesza".

Wojna teatrów jarmarcznych ze scenami monopolowymi, Komedią Francuską i Operą, o prawa do używania słowa i śpiewu wprowadziła zwy-

czaj parodiowania wysokich spektakli, później także stosowany podczas walki Komedii Włoskiej z Komedią Francuską. Działania takie łączyły etos kontestatorski i ludyczny (jak zauważa Linda Hutcheon), były parodiami reprezentującymi ducha walki, wyśmiewały formy, które uznawano za anachroniczne. Nie zawsze parodia okazywała się zwycięska. Poległa np. *Alzirette*, parodia tragedii Woltera *Alzyra*, ale wiele odnosiło sukcesy – Lesage'owska parodia opery *Télémaque* (1715) czy *Arlequin au Parnasse* Nadala z 1732 roku, parodiujący *Zairę* Woltera.

Wiek XIX nie stronił od naśladowczej parodii aktorskiej, choć też jej nie eksponował. Bawił się nią, gdy Alojzy Żółkowski-ojciec, wielki bufon sceniczny, parodiował ministra Turkułła i bankiera Epsteina, Ludwik Panczykowski lichwiarza zwanego Cwejnosem i doradcę prawnego Niedziałkowskiego (który obił za to aktora). Parodie dramatyczne natomiast wpisane były w prześmiewcze estetyki i zawsze dotyczyły albo dzieł uznawanych za wielkie, albo przebojów scenicznych. Podstawowy warunek rozpoznawalności ograniczał żywotność realizacji gatunkowych, łączących wiek XVIII z XIX jako dwa stulecia parodii teatralnej.

W przeciwieństwie do obszernego katalogu parodii francuskich (1225 sztuk), wśród których znajdziemy parodie *Hernaniego* (1830), *Manon Lescaut*, opery Scribe-Aubera (1856), *Carmen* (1899 i 1902), *Tannhausera* (tę grano pod karykaturalnym tytułem *Ya-mein-herr, cacophonie de l'avenir en 3 actes sans entr'actes, mêlé de chants, de harpes et de chiens savants*, 1861), w Polsce nie mieliśmy ich zbyt wiele. Warto wymienić parodię tragedii Corneille'a *Cyd i Eryfila* Aleksandra Bryndzy (1829), Fredrowską *Piczomirę, królowę Branlomanii* (1816), która w specyficzny sposób, poprzez wulgarną obsceniczność parodiuje liczne narodowe tragedie o Wandzie, tłumaczenie Józefa Damsego francuskiej parodii Goethego *Werter czyli Obłąkanie czułego serca* (1817), może jeszcze wspominaną przez Wincentego Rapackiego parodię *Zbójców* Schillera, w której sufler po rzezi bohaterów przebijał się świecą, tak samo zresztą jak w parodii *Cyda*. I nawet jeśli parodia *Zbójców* była łagodna i tylko ludyczna w porównaniu z bezwzględnie niszczącą parodią *Cyda*, to tak czy inaczej zawsze parodiowane dzieło okazywało się bezbronne wobec czystej destrukcji i dzieła, i gatunku. Dawna postać parodii była bowiem wyłącznie narzędziem ośmieszenia i walki, dążyła do zniszczenia „przeciwnika", jednocześnie protestując przeciwko wewnętrznym granicom literatury, które łamała. A niejako „przy okazji" wprowadzała świadomość metagatunkowej refleksji, pokazując „podszewkę" parodiowanych utworów. W przeciwieństwie do niej parodie XX wieku za Michałem Głowińskim nazwać można konstruktywnymi (pozytywnymi). Parodia pełni teraz odmienną funkcję jako sposób budowania własnego świata, „staje się jednym z czynników umożliwiających ekspresję własnej problematyki", powoduje daleko idące

zmiany formalne. Przy tym nie jest jedynym stosowanym środkiem artystycznej wypowiedzi. Tyle że przesuwa się teraz już bezapelacyjnie na stronę literatury, nabiera znamion zabiegu intertekstualnego. Klasyczne przykłady to *W małym dworku, Nowe wyzwolenie* Witkacego czy *Operetka* Gombrowicza.

Bibliografia

Dziechcińska H., *Parodia*, w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, red. T. Michałowska, przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1998

Głowiński M., *Parodia konstruktywna (O „Pornografii" Gombrowicza)*, w: M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973

Heers J., *Święta głupców i karnawały*, przeł. G. Majcher, Warszawa 1995

Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historyczna*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red., wybór, oprac., przedm. R. Nycz, Kraków 1997

Hutcheon L., *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, przeł. K. Górska, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1

Królikowski J.F., *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, Poznań 1828

Lagrave H., *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1759*, Paris 1972

Nycz R., *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993

Radin P., *Nota wstępna*, w: P. Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. A. Topczewska, posłowie L. Kolankiewicz, Warszawa 2010

Rapacki W., *Około teatru. Szkice, obrazki, wspomnienia*, Kraków 1905

Ratajczakowa D., *Kilka uwag o parodii w dawnym teatrze*, w: *Przez znaki – do człowieka*, pod red. B. Sienkiewicz, przy współpracy A. Legeżyńskiej i W. Wielopolskiego, Poznań 1997

Seymour T., *Catalogue of 19th century French theatrical parodies: a compilation of the parodies between 1789 and 1914 of which any record was found*, New York 1941

Słowacki E., *Teorya poezyi*, w: *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, Wilno 1826

Ziomek J., *Parodia jako problem retoryki*, w: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980



Performanse, dramatyzacje i dramaty liturgiczne

Jest to dokonane w XIX wieku wyodrębnienie „ogromnego i płynnego repertuaru scen wyrastających z pewnych miejsc liturgii, które wymagały unaocznienia lub się do naocznego przedstawienia nadawały" – pisze Andrzej Dąbrówka. Przez lata zwano je **dramatyzacjami liturgicznymi** i **liturgicznymi dramatami**, odróżniając wśród nich także **oficja dialogowane** i **oficja dramatyczne.** Obecnie doszły do nich jeszcze **performanse**, stanowiące ich swoiste przeddramatyczne stadium. Najwcześniejsze performanse powstały jako praktyka uobecniania zdarzeń tworzących tkankę wiary. Stanowiły niejako naturalne środowisko dla oficjów i dramatyzacji, a zarazem sposób życia przekazywany wiernym przez mnichów. Były prostymi działaniami, w typie usuwania zasłony sprzed głównego ołtarza w Wielką Środę, jako zapowiedź jej rozdarcia w chwili śmierci Chrystusa lub wielkopiątkowego milczenia na znak żałoby, gdy kładziono na ziemi krucyfiks, obmywano rany figury i niesiono ją do grobu, wygaszając po kolei 24 świece, na znak ciemności ogarniających ziemię. Wielka Sobota wymagała zapalenia świecy paschalnej i poświęcenia wody, w Wielkanocną Niedzielę o wschodzie słońca zaczynało się nowe życie.

Wśród licznych performansów głównym, symultanicznym performansem odbywającym się w kilku przestrzeniach (w prezbiterium, przy ołtarzu, na tzw. platea) była sama msza. „W rycie mszy, pojętym jako re-kreacja męki, śmierci i Zmartwychwstania dramat sakralny kończy spożycie Boga żywego – pisze Jan Kott w *Zjadaniu bogów* – komunia jest sakramentem i obietnicą wiecznego życia. Teofania rytuału i dramatu pasyjnego jest momentem mediacji w kosmosie rozdartym na niebo i ziemię, pojednaniem między Bogiem, człowiekiem i naturą". Dramatyzacje należały do liturgii, ich źródłem były wtrącenia, tzw. tropy, np. *„Kyrie – fons bonitatis – eleison"*, czyli „Panie – źródło dobroci – zmiłuj się nad nami". Tropy pojawiły się na Zachodzie ok. IX wieku, w kościele bizantyjskim znano je od wieku V. W XII wieku tropy dialogowane odrywają się od liturgii, stając się pieśniami i dramatyzacjami (inscenizacjami) liturgicznymi. W *Alleluja* mogły tworzyć sekwencje, jako też w *Stabat Mater* i *Dies Irae*. Natomiast nie tropowano nigdy *Credo* i *Ewangelii*, a dramatyzacje rodziły się z dialogowanych tropów w *Introicie*.



Chrystus na osiołku (ok. 1490), warsztat Michela i Gregora Erhartów (Niemcy Płd.). Rzeźba umieszczona na platformie z podwoziem była wykorzystywana w trakcie jednej z popularnych dramatyzacji liturgicznych okresu Wielkiego Tygodnia – Procesji na Niedzielę Palmową.

Wszystkie powstawały jako sceny śpiewane, w których wstawki powodowały rozwinięcie melodii. Pierwszą taką sceną było *Visitatio Sepulchri, Nawiedzenie Grobu Pańskiego* przez trzy Marie. Różniło się od pozostałych obrzędów – procesji Niedzieli Palmowej, Ostatniej Wieczerzy, Złożenia Krzyża i Podniesienia Krzyża – pisze Lewański, ponieważ ich tok „polegał tylko na udramatyzowaniu, to znaczy na dorzuceniu do porządku modlitw i pieśni pewnych czynności i gestów, które wraz z przekazem słownym w niektórych momentach coś przedstawiały, to znaczy wyobrażały jakieś sytuacje na sposób jakby teatralny, powstawały sytuacje fikcyjne". *Visitatio* rozrastało się wskutek dodawania epizodów, stając się widowiskiem afabularnym, o znaczeniach zależnych głównie od uteatralizowanej warstwy wizualno-obrazowej, do której należały ubiory liturgiczne, później niekiedy świeckie, gesty, śpiew i procesyjny ruch asysty, symboliczne rekwizyty liturgiczne lub świeckie, jak włócznia czy gwiazda, efekty świetlne, dźwiękowe, zapachowe, budzące „serię pobożnych emocji". W mniejszym stopniu liczyła się tu warstwa słowna, złożona głównie z cytatów i częściowo unieważniona przez melodię. Był to teatr konstytuujący chrześcijański model człowieka.

Dramatyzacje i oficja, zatem tzw. liturgia godzin, czyli nabożeństwa pozamszalne, miały walor świadectwa prawdy. Opierały się wszak na Biblii, wnoszącej do chrześcijaństwa wartość dowodową i to było ich podstawową cechą, wiążącą je ściśle z kręgiem mszy. W nich są obecne chóralne i pieśniowe korzenie teatru chrześcijańskiego, łącznie z należącym tu kanonem gestów wyrażających treści muzyczne i emocjonalno-dramatyczne. Nie bez powodu Aleksis Solomos pisze: „Psalm chrześcijański stał się zalążkiem chrześcijańskiego dramatu". Zawierały responsoria (śpiewany dialog kantora z chórem), hymny.

Wśród dramatyzacji znajdą się najbardziej wyraziste obrzędy, posiadające częściową autonomię, więc łatwo mogące zostać wyizolowane z toku liturgii, czyli Złożenie Krzyża (*Depositio crucis*), Podniesienie Krzyża (*Elevatio Crucis*) Ostatnia Wieczerza (*Mandatum*), procesja Niedzieli Palmowej (*Processio in Ramis Palmarum*), w której teatrem stawało się całe miasto i znikał podział na widzów i aktorów, wszyscy byli wiernymi, niosącymi poświęcone gałązki i u bram miasta witającymi Jezusa. W XV wieku tłum już nie wychodził z kościoła, ale podchodził do rzeźby ustawionej przy grobie, gdzie trwał fragment obrzędu zwany *statio crucis*. Z kolei w oficjach dialogowanych, poprzedzających zwykle mszę w noc Bożego Narodzenia, pierwotny dialog chórów (antyfona) stał się nosicielem sposobu ukształtowania ukostiumowanych person, wchodzących w skład hołdu pasterzy, hołdu królów, oficjum gwiazdy czy Racheli. Oficja zależały od person składających hołd Dzieciątku. Dźwigały one cały ciężar zdarzenia wskutek ograniczenia

strony dekoracyjnej. Trzecia forma, oficjum dramatyczne, ilustruje wiernie wydarzenia biblijne, utrzymując w równowadze działania i słowa. „Oficja dramatyczne stanowią podstawową i najważniejszą grupę tekstów nazywanych dramatami liturgicznymi". Wśród 450 zapisów znaczną część zajmują przykłady *Visitatio sepulchri*. Lewański wymienia jeszcze jedną grupę, **dramatów właściwych**, będących w istocie **małymi łacińskimi misteriami**, z niedużymi wtrętami w językach narodowych. W ich akcję wchodzą nie tylko wydarzenia, ale także emocje person. Zdaniem badacza forma sygnalizuje narodziny dramatu: „stało się to wtedy, gdy pierwszy autor uświadomił sobie, że znajdują się w obiegu wyrobione narzędzia artystyczne, które pozwalają tak rozbudować tekst, aby nie tylko informował, nie tylko wzruszał, ale aby wydawał się prawdopodobny – gdy dotąd był tylko prawdziwy, zanotowany przez ewangelistę i starannie skopiowany przez dramaturga".

Dla wszystkich form liturgicznych bardzo ważny był śpiew, właściwie organizował cały przekaz. Średniowieczna melika kształtowała się pod podwójnym wpływem tradycji greckiej, przekazanej przez Boecjusza i dostarczającej podstawowych kategorii teoretycznych oraz chorału gregoriańskiego, który unifikował chrześcijańską Europę. Nie istniał jeszcze system tonalny dla struktur wielogłosowych, jedynie system modalny dotyczący meliki. Obejmował „koncepcję tonus jako formuły melodycznej, względnie reguły wyznaczającej dźwięk finalis melodii, jej ambitus oraz charakterystyczne zwroty interwałowe (…)". Dopiero w XII wieku rodzi się muzyka wielogłosowa, z czasem powstaje technika organum, splatająca dwa głosy w chorale. Śpiew był jednak czymś więcej niż techniką, więcej niż ofiarą złożoną Chrystusowi, więcej niż znakiem uczestnictwa w obrzędzie. Zachowując to wszystko, stanowił głównie wyraz chrześcijańskiej tożsamości wiernego i jego jedności z Bogiem, akcentował przynależność śpiewającego i tego śpiewu słuchającego do religijnego sposobu życia, religijnego sposobu myślenia i odczuwania, przy pełnej akceptacji obowiązujących norm i zasad.

Dramatyzacji liturgicznych było wiele, wszak stanowiły „formę życia religijnego" (Lewański) jako zbiór kanonicznych pobożnych zachowań. 175 z nich należy do dramatyzacji Wielkiego Tygodnia między XI a XVI wiekiem, chociaż to oficja dialogowane i dramatyczne stanowią trzon gatunku. Najsłynniejsze to *Visitatio sepulchri*, zwane także *Ludus trium personarum* (Gra trzech Marii). Pojawiające się tu postacie zyskują już pewną autonomię, choć wciąż determinuje je śpiew liturgiczny, a gest uroczysto-obrzędowy zostaje związany z prostym dialogiem. W XIII wieku formę wzbogacano, dodając sceny z nowymi postaciami, niekoniecznie pochodzącymi z Biblii. Mógł to być Piotr czy Jan, może Chrystus jako Ogrodnik, wysłuchujący skarg Marii Magdaleny. Emocjonalnie poruszone kobiety (rzecz

jasna przedstawiane przez duchownych) sprowadzają wspomnianych dwóch apostołów, by potwierdzili prawdziwość Zmartwychwstania, dokumentując je pokazem całunów. W piętnastowiecznym tekście czynili to aniołowie. Koniec utworu podkreślał wers śpiewany przez lud w języku narodowym.

W małych misteriach, traktowanych jako właściwe dramaty liturgiczne nie tylko ze względu na ich łacińskość, ale też skomplikowane układy stroficzne, pojawiały się wydarzenia wykraczające poza materię biblijną, otwierające drzwi przed fikcją i elementami świeckimi. Wiadomo, że w średniowiecznej kulturze wszystkie granice pozostawały płynne, podobnie jest też z granicami biegnącymi między dramatyzacjami a dramatem, recytacjami a przedstawieniami, widowiskowością a ugruntowującymi wiarę treściami religijnymi, z wyrażającą czynne w nich uczestnictwo radością śpiewu. Praktyki religijne i dramat liturgiczny leżą przede wszystkim u podłoża misteriów. Pisze Andrzej Dąbrówka: „liturgia oficjalna, dramat liturgiczny, rytuały i zwyczaje dewocyjne tworzą wraz z dramatem misteryjnym iście hermeneutyczny krąg wzajemnych tłumaczeń, zapożyczeń i wzmocnień”.

Bibliografia

Buc Ph., *Pułapki rytuału. Między wczesnośredniowiecznymi tekstami a teorią nauk społecznych*, przeł. M. Tomaszek, Warszawa 2001

Bourgeois H., Sesboüe B. SJ, Tihon P. SJ, *Znaki zbawienia*, t. 3. *Historia dogmatów*, przeł. P. Rak, Kraków 2001

Dąbrówka A., *Średniowiecze. Korzenie*, Warszawa 2005

Dabrówka A., *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001

Harper J., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, przeł. M. Kowalska, Kraków 1997

Kocur M., *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*, Wrocław 2010

Kocur M., *Teatr bez teatru. Performanse Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2012

Kowalska M., *ABC historii muzyki*, Kraków 2001

Lewański J., *Artystyczne aspekty udramatyzowanej liturgii, jej swoista poetyczność i teatralność*, „Konteksty” 2007 nr 2

Lewański J., *Dramat liturgiczny*, Wrocław 1966

Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI-XVI wiek, zebrał, wstępem i komentarzem opatrzył J. Lewański, Lublin 1999

Solomos A., *Święty Bachus. Nieznane lata teatru greckiego. 300 p.n.e. – 1600 n.e.*, przeł. J. Kruczkowska, R. Lewandowski, B. Schada-Borzyszkowska, wstęp P. Marciniak, Wrocław 2010

Wiles D., *Krótka historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, red. nauk. W. Dudzik, Warszawa 2012

Witkowska-Zaremba E., *„Odkrył Pitagoras, przeniósł sam Boecjusz”*, „Ruch Muzyczny” 1982 nr 15

Szopka

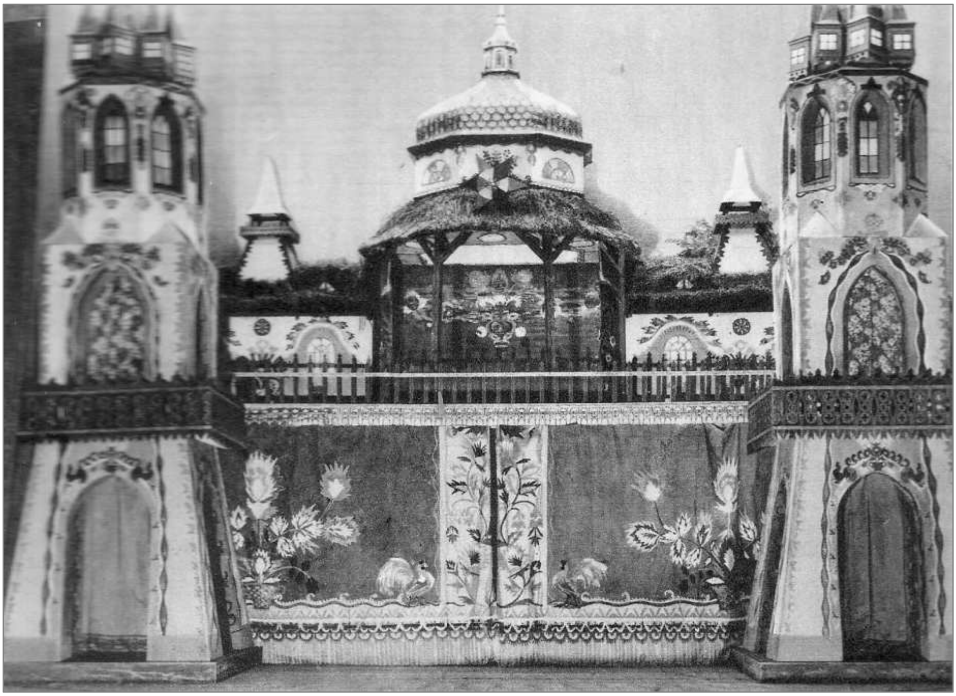
Szopkę bożonarodzeniową zrodziły dwa impulsy: pierwszym był trop wielkanocny z IX wieku *Quem queritis* (Kogo szukacie?), jako pytanie zwrócone do pasterzy, dające początek Bożonarodzeniowym oficjom i dramatyzacjom liturgicznym oraz czyniące z szopki część misteriów; impuls drugi należał do trzynastowiecznego performansu, który miał miejsce nocą, 15 grudnia 1223 roku, przed grotą w Greccio, gdzie zebrali się pasterze ze świecami i pochodniami, w otoczeniu swych trzód. W grocie stanęło koryto wypełnione słomą, obok wół i osioł. Franciszek, późniejszy święty, odczytał Ewangelię o Bożym Narodzeniu, wygłosił kazanie i wszyscy zaczęli śpiewać. W ten sposób powstał pierwszy performans bożonarodzeniowy, ukształtowany jako działanie analogiczne i zarazem prymarne, podobne i niepodobne do pierwowzoru, dające początek rozmaitym narodowym lokalizacjom Betlejem, a szopka franciszkańska, która rozprzestrzeniła się w Europie, stała się okazjonalną widowiskową ceremonią, zlokalizowaną na pograniczu między dramatyzacją liturgiczną a misterium oraz łączącą sferę sacrum ze sferą profanum.

XIII wiek, do którego należała, był twórczym stuleciem nie tylko ze względu na powstające wtedy pierwsze reprezentacje tak ważnych gatunków widowisk kulturowych, jak **misteria** i **mirakle**, ale przede wszystkim dlatego, że zostały wówczas położone zręby imperium christianum, realizującego uporządkowaną intelektualnie wizję świata religijnego i sakramentalnego. Formująca się wtedy teologia sakramentalna traktuje sakramenty jako jedynie miejsca spotkania człowieka z Bogiem. Każdy sakrament posiada widzialną formę, opiera się na prawdzie ciała obecnego podczas obrzędu i wyposażony jest w siłę duchową. Szopka Franciszka, choć należała do przestrzeni okołosakramentalnej, spełniała te warunki. Była symbolem i jednocześnie żłobkiem realnym, jako religijna akcja performatywna posiadała moc duchową i emocjonalną. Była przedstawieniem dewocyjnym, aktem spirytualnym, wydarzeniem familiarnym, bliskim ludowej obyczajowości i pobożności, z wpisaną w nie nutą poufałości, bliskości, uczuciowości. Spokrewniała się tematycznie z **Oficjum pasterzy, Oficjum Gwiazdy, Oficjum Trzech Króli,** poprzedzającymi mszę bożonarodzeniową, stanowiła

jednak odmienną strukturę i konstrukcję emocjonalną. Była prostym performansem opartym na opozycji ciemności nocy i świateł pochodni, cudowności wydarzenia i zwykłości samych narodzin, boskiej tajemnicy i codzienności detali (żłobek, zwierzęta). Widzowie stali się przybywającymi do stajenki pasterzami i mogli mieć poczucie dotknięcia tajemnicy, wszak noc, mimo że nie ta przecież, była jednak tą nocą.

Szopka i żłobek mają dziś podwójne znaczenie, konkretne, realno-religijne, oznaczające warunki narodzenia Chrystusa oraz przenośne, stanowiące nazwę wydarzenia i zarazem gatunku widowiska zwanego też **jasełkami**. Według wyjaśnienia Jędrzeja Kitowicza, jasła to „zagrody pod żłobem, gdzie słomę na podściel pod konie służące kładą", błędnie utożsamione z samym żłobem. Jasełka, oderwane od swego konkretu, mają już tylko przenośne znaczenie. Są określeniem związanym wyłącznie z figurkowym widowiskiem narodzin Chrystusa, spopularyzowanym przez zakon franciszkanów. W Greccio bowiem narodził się ludowy performans, przekształcony w popularny autonomiczny spektakl bożonarodzeniowy, nie stanowiący części misterium, choć „pożyczający" z niego motywy Herodowej zbrodni i kary. Miał on kilka wariantów technicznych: pierwszy to performans św. Franciszka; drugi – widowisko ze statycznymi figurkami (w Polsce znane są takie figurki z 2. połowy XIV wieku z Krakowa); trzeci typ obejmuje lalki zmechanizowane, czwarty – żywy plan aktorski. Jasełka najczęściej wystawiano w kościołach w statycznej postaci, dbając o aktualny barwny szczegół obyczajowy. Figurki przedstawiały różne stany w ich zwykłych sytuacjach i działaniach, a na święto Trzech Króli wprowadzano na jasełkową scenę wojska rozmaite. Pisze Kitowicz: kiedy jasełka stale powtarzane i martwe „nie wzniecały w ludziach stygnącej ciekawości, przeto Reformaci, Bernardyni i Franciszkanie dla większego powabu ludu do swoich kościołów, jasełkom przydali ruchawości" i „te fraszki dziecinne tak się ludowi prostemu i młodzieży podobały, że kościoły napełnione bywały spektatorem, podnoszącym się na ławki i na ołtarze włażącym". Kiedy „ta zgraja" zbytnio zbliżyła się do jasełek, „wypadał wtenczas spod rusztowania (…) jaki sługa kościelny z batogiem i kropiąc nim żywo bliżej nawinionych, nową czynił reprezentacyją, dalszemu spektatorowi daleko śmieszniejszą od akcyj jasełkowych". A ponieważ „śmiech, rozruch i tumult" nie powinny mieć miejsca w kościołach, mechaniczne jasełka zostały zakazane przez biskupa poznańskiego. Jasełka pokazywano jednak w domach prywatnych i zajazdach, wspomina Kitowicz, potwierdzając istnienie formy przenośnej i zminiaturyzowanej (tzw. szopka kolędnicza, znana z obrazu Piotra Norblina, 1779-1780).

Był to performans przylegający do ludowej pobożności, istniejący jedynie w czasie powtarzanej co roku prezentacji, przy czym właśnie ta prezen-



Dekoracja Wincentego Drabika do spektaklu Leona Schillera *Szopka staropolska*, Teatr Polski 1919. Jest to wspaniała dekoracja na wzór szopki krakowskiej, z piętrową sceną, dającą wiele możliwości rozgrywania akcji. W zupełnie innym klimacie jest utrzymana szopka oświęcimska Zygmunta Warczygłowy, poznańskiego malarza naiwnego; rysunek tuszem pochodzi z lat sześćdziesiątych.



tacja była aktem performatywnym. Figurki stanowiły tylko znak przynależności do odmiany gatunkowej zwanej **szopką kolędową** (lub **szopką kolędniczą**), która pozostawała otwarta na wszelkie związki zarówno z tradycją literacką, jak i z folklorem; wchłaniała kolędy, pastorałki, sceny historyczne, epizody herodowe, które przeniknęły do folkloru z późnych form neomisteryjnych, zostały w nim zaadaptowane i przetworzone przez akt stylizacji, wtórnie trafiając do szopki jako łańcuch krótkich scenek. Wnosiły ze sobą swoisty prymitywizm, swobodę i trywialność, kontrastowo dopełniające święte wydarzenie. Oprócz postaci stałych – takich jak Święta Rodzina, pasterze, aniołowie, Trzej Królowie w szopce pojawiał się chaotyczny tłum, w dowolnej kolejności. Jego znakiem „herbowym" mógł być wygłaszany zza sceny tekst wierszowanej oracji lub śpiew, gest taneczny, trwanie w ukłonie lub tylko sama obecność. Dewocyjna pobożność oglądających sąsiadowała tu z trywialnością postaci i scenek z ich udziałem, z prostotą lub prostactwem języka czy zachowań. Przyjemność oglądania, uciecha związana z prymitywnym ruchem i działaniem figurek, z ich rozpoznawaniem, stawała się częścią szopkowego świata i „wizyty" w nim widza dołączającego do tłumu szopkowych gości.

Oprócz szopki istniały różne od niej misteria bożonarodzeniowe, w wersji popularnej lub szkolnej, jezuickiej czy Akademii Krakowskiej. Znano także spokrewnione z nią rozmaite ludowe widowiska o wędrownym charakterze, jej warianty gatunkowe, jak **herody**, **chodzenie z gwiazdą, z przebierańcami,** takimi jak niedźwiedź, turoń, koń, koza, bowiem także wpisany w tradycję akt „chodzenia" pozostawał symboliczny: do szopki należało przecież przybyć. Istniały też popularne domowe „żłobki wyrabiane z miąższu chleba bądź z papier mâché", o których wspomina Michel Vovelle. Wiek XIX, który nota bene nadał szopce jej imię, ale też stworzył jej mit jako widowiska w pełni ludowego, u nas wprowadził **szopkę patriotyczną**, podporządkowaną romantycznej ideologii narodowej. „Małymi dramatami" nazwał w latach czterdziestych szopki Mickiewicz, scalając je z polskim śniegiem i mrozem, z pastuszkami mówiącymi „z mazowiecka". W tym samym czasie biskup mohylewski, Ignacy Hołowiński, uznał je za twór narodowej wyobraźni, osadzającej Betlejem w Polsce. W ten sposób szopka, nie tracąc powszechnego, ponadnarodowego charakteru, zyskała polskość, zakorzenienie w naszej kulturze i historii. Dokonał tego ostatecznie Teofil Lenartowicz, który ją spolonizował w 1849 roku, zwiększając udział czynnika literackiego w scenariuszu widowiska.

Lenartowicz dedykował swą szopkę Wincentemu Polowi, autorowi wierszowanych obrazków z historii Polski. I „w ludowo-popularnym sposobie" uruchomił historię także na scenie swej szopki. „Historia Polski snuła

się jako jedno pasmo zgody i pojednania – szlachty i ludu, Ukrainy i Polski. – pisze Maria Janion – Ułożona przez romantyzm szopkowo-katarynkowa wersja naszej historii miała długie życie". A wzór Lenartowicza będzie powielany w wielu wariantach. Po Lenartowiczu szopkę przejęli pisarze i poeci – Seweryna Duchińska, Maria Konopnicka, Leonard Solecki (*Szopka czyli jasełka*, 1875), Or-Ot (Artur Oppman). Mimo zwyżkującej literackości nie zatraciła jednak walorów śpiewanego widowiska, łączącego kolędy, kantyczki, pastorałki z chorałem kościelnym. Zachowała go dlatego, że literatura nigdy jej nie zdominowała w stopniu wystarczającym do jej przejęcia. Na przeszkodzie stanęła bowiem jej wielowiekowa tradycja widowiska religijnego oraz symboliczny akt nieustannego, corocznego ponawiania. Ale wskutek wprowadzenia w jej strukturę narodowych toposów i obrazów została wzbogacona o efekt teatralny, oddalając się od sacrum i od franciszkańskiego impulsu performatywnego. Stała się zbiorową manifestacją uczuć patriotycznych i elementem narodowej tożsamości, a dzięki działalności poetów – **szopką artystyczną**. Apogeum jej scenicznego żywota to *Betlejem polskie* Lucjana Rydla (1904-1906), które zrealizowało wcześniejsze idee modernistów, zachowując zarazem funkcję świątyni teatru – patriotycznego. Pod piórem Rydla szopka stała się zbiorem różnorodnych krótkich scen o charakterze ludycznym, komediowym, farsowym, groteskowym, ale i melodramatycznym czy sielankowym, specyficzną odmianą gatunkową, zamykającą proces rozpoczęty przez Mickiewicza i Lenartowicza. Jej formę wypadnie nazwać **szopką narodowo-patriotyczną**, pobrzmiewającą tylko dalekim echem religijnego misterium, oddaloną od złego, zaludnionego przez zaborców miasta, zatopioną w zimowym pejzażu, z Marią traktowaną jako opiekuńcza Polonia.

Szopka kolędowa była szczególną formą teatralną, zauważa Ryszard Wierzbowski, „poddaną wszechwładzy smaku jej odbiorców – kolędowanie miało zupełnie wyraźny i niebagatelny aspekt ekonomiczny". Zarówno wszechwładza odbiorców, jak aspekt ekonomiczny nie dziwią w kulturowych performansach. Taką nie-literacką formę wziął Wyspiański jako podłoże formalne swego *Wesela* (1901), rozpoczynając serię artystycznych szopkowych dramatów, wprowadzonych teraz do literatury i z literackiego punktu widzenia szopkę nobilitujących dzięki jej wpisaniu w porządną strukturę i poetycką formę. Niektóre ze sztuk przejęły jedynie formę, inne także temat bożonarodzeniowy. Wśród tych ostatnich znajdzie się *Szopka staropolska. Misterium o cudownym narodzeniu pańskim* (1919) i nawiązująca do wzorów ludowych *Pastorałka* Leona Schillera, wystawiona w „Reducie" (1923/1924) jako ludowe misterium, korespondujące z poszukiwaniami formistów, futurystów i awangardystów, zwłaszcza Tytusa Czyżewskiego (*Pastorałki* z ilustracjami Tadeusza Makowskiego, Paryż 1925, po wielu la-

tach przeniesione na scenę) czy Witolda Wandurskiego polityczna *Gra o Herodzie* (1926).

Na przełomie XIX i XX wieku szopka zaczęła rozpadać się na różne odmiany o użytkowym, stosowanym charakterze. Pierwsza taka szopka polityczna Baraniego Kożuszka z XVIII wieku to legendowa konfabulacja Kraszewskiego. Niemniej obok szopki kolędowej pojawia się **szopka okolicznościowo-satyryczna** i **aktualno-polityczna.** Stworzenie nowej odmiany gatunkowej (1849) było dziełem Leszka Dunin-Borkowskiego i z racji druku w „Tygodniku Lwowskim" przeznaczonej do czytania. Tekst łączył obie formy, szopkę i jasełka. Poza sceną, w humorystycznych „Kolcach", funkcjonowała też w drugiej połowie XIX wieku szopka warszawska. Jej sceniczny wariant zachował się wtedy wśród szopkarzy. W Krakowie budowali oni swe przenośne scenki uliczne na wzór Wawelu lub Kościoła Mariackiego. Stąd – dzięki Witoldowi Noskowskiemu, potem Boyowi – szopka zawędrowała na scenkę kabaretu „Zielony Balonik" i – jak pisze Ryszard Wierzbowski – jej „świetnemu poziomowi artystycznemu zawdzięcza całą swą dalszą, jakże zawrotną karierę".

Dwudziestolecie międzywojenne zróżnicowało funkcje szopki, wiążąc je nie tylko z literaturą bądź sceną, jako szopkę ludyczną (z jej kabaretową odmianą), satyryczną, polityczną, ale i tożsamościowotwórczą, również na pozaliterackim, użytkowym poziomie środowiskowym. W tym kręgu powstają adresowane do amatorskich wykonawców najróżniejsze **szopki środowiskowe**: studencka, harcerska, dziecięca, **szopki profesjonalne** głoszące chwałę jakiegoś zawodu – leśna, żołnierska, górnicza, mające konsolidować zbiorowości **szopki lokalne** – warszawska, kaszubska, pomorska, krakowska. Były to skrajnie skonwencjonalizowane składanki, z uwagi na ich poetykę należące do kultury masowej i o powszechnym adresie. Na starą matrycę numeryczną, która nigdy do końca nie pozbyła się religijnych konotacji, nakładano siatkę wydarzeń politycznych, obyczajowo-satyrycznych, środowiskowych, wprowadzano kalambury dotyczące istniejącej sytuacji. Szopki polityczne dwudziestolecia były szopkami literacko-teatralnymi. Tworzyli je wytrawni autorzy początkowo z kręgu „Skamandra" – Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Marian Hemar, Jan Lechoń (w latach 1922, 1924, 1927, 1930). Proponowały one rozmaite zabawy i manipulacje słowne, łącznie z pastiszami i parodiami znanych tekstów literackich, zachowywały częstochowskie rymy, którymi przemawiali politycy, oglądani w ten sposób z niby-plebejskiego punktu widzenia i śpiewający piosenki z powszechnie znanymi melodiami – operetkowymi, operowymi, kabaretowymi, ludowymi, filmowymi. Autorzy szopek satyrycznych to też Konstanty Gałczyński (twórca powojennej *Zielonej gęsi*) i Jerzy Paczkowski. Cała

szopka mogła zostać wpisana w kanoniczne dzieło, tak postąpili w 1933 roku Świętopełk Karpiński i Janusz Minkiewicz, tworząc szopkę literacką *Dziady*.

Powojenne rozbicie literatury na krajową i emigracyjną kreowało odmienne realizacje gatunku, zawsze konserwatywne wobec szopkowej konwencji, której w tym wypadku nie da się zmienić. W kraju były to – poza *Zieloną gęsią* – niezbyt udane próby reaktywowania szopki politycznej (w specjalnych programach telewizyjnych) oraz nawiązujących do artystycznych form scenicznych, stylizowanych „na ludowo", od *Misterium ludowego* Michała Świerzyńskiego (1946) po pastorałkę dramatyczną Ernesta Brylla *Po górach, po chmurach* (1968) i *Kolędę-nockę*. Na emigracji będą to szopki mieszczące się w tradycji religijnej, poczynając od szopek wojennych przez *Pastorałkę małoszowską* (1951) i *Kukiełki Bożonarodzeniowe* (1954) Bronisława Przyłuskiego do kontestującego tę linię obrazoburczego *Biwaku pod gołym niebem (Jasełka w jedenastu scenach*) Mariana Pankowskiego (wyd. 1981).

Takie złamanie konwencji, możliwe jedynie dzięki przeniesieniu szopki do sztuki wysokiej, nieoczekiwanie „spotka się" z obozową *Jasełką moderne* Ireneusza Iredyńskiego (1962) i okrutnym rysunkiem tuszem ludowego malarza wielkopolskiego, Zygmunta Warczygłowy, przedstawiającym szopkę obozowych szkieletów. Dzieła te wprowadzają nader istotną zmianę w artystycznym kształcie szopki: dokonują jej symbolicznej degradacji. Dotychczas bowiem pozostawała ona miejscem specjalnym, wolnym od zła, przystanią dobra w świecie pełnym szaleństwa, ale we wspomnianych trzech dziełach zło ją współtworzy, jakby zagarniając ostatni bastion miłości i nadziei. Podążając śladem rozważań Georges'a Didi-Humermana powiem, że jest to struktura zniszczona przez czynnik materialny, który tworzy w niej wyrwę, okalecza i od twórcy wymaga „naśladowania doświadczenia okaleczenia". Rodzi się zatem dramat całego kulturowego obrazu szopki, zniszczeniu ulega jego jedność, która w tym przypadku nie tylko tkwi w naszych oczach, jak uważa badacz, lecz głównie w naszych umysłach, w naszej pamięci. Zniszczeniu ulega również widz „zapisany" w tym obrazie.

Mimo wszystko nasz kulturowy obraz szopki bożonarodzeniowej zdołał się obronić. Najpewniej ze względu na bardzo wąski odbiór wspomnianych dzieł, ale chyba głównie dlatego, że chroni ją silne zakorzenienie w tradycji i osadzenie głównie w ramach rodziny, gdzie jest zjawiskiem prywatnym i domowym. Z drugiej strony jako obraz sceniczny jest już jednak doszczętnie skomercjalizowana i sprowadzona do okolicznościowego wykorzystania, tracąc swe istotne kulturowe znaczenie; natomiast jako performans religijny pozostaje ograniczona do przestrzeni kościoła lub amatorskiego marginesu teatralnego.

Bibliografia

Borejszo M., *Boże Narodzenie w polskiej kulturze*, Poznań 1996

Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011

Durr-Durski J., *Jak powstała polska szopka betlejemska?*, w: *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, Warszawa 1968

Kitowicz J., *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. R. Pollak, Wrocław 1951, BN I 88

Kosiński D., *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010

Kurek K., Wydra W., *Między sacrum a profanum. Nieznany tekst pastorałki dramatycznej z kręgu kaliskiego Kolegium Jezuickiego*, w: *Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i K. Kurka, Poznań 2013

Obrachunki Boyowskie. Satyry, fraszki, pastisze oraz karykatury, w wyborze B. Winklowej, w oprac. graf. E. Lipińskiego, Warszawa 1975

Ratajczakowa D., *Idea i obraz*, w: *Dzieło świętego Franciszka z Asyżu. Projekcja w kulturze i duchowości polskiej XIX i XX wieku*, red. D. Kielak, J. Odziemkowski, J. Zbudniewek, Warszawa 2004

Stępień T., *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989

Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda oraz M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, Gdańsk 2004

Wierzbowski R., *Co przedstawia obraz Jana Piotra Norblina „Les Marionettes Polonaises"*, „Pamiętnik Teatralny" 1968 z. 2

Wierzbowski R., *O szopce. Studia i szkice*, wybór i oprac. M. Waszkiel, Łódź 1990

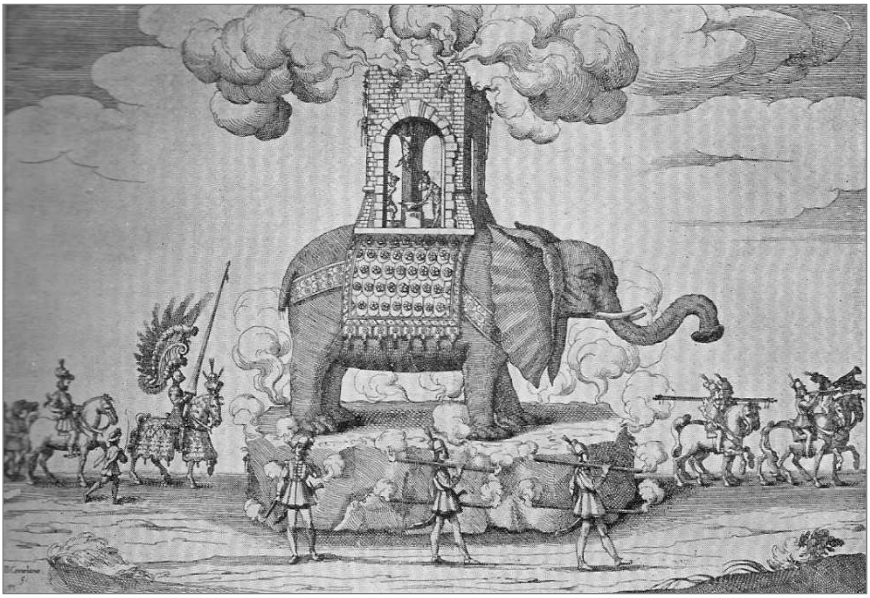
Żywy obraz

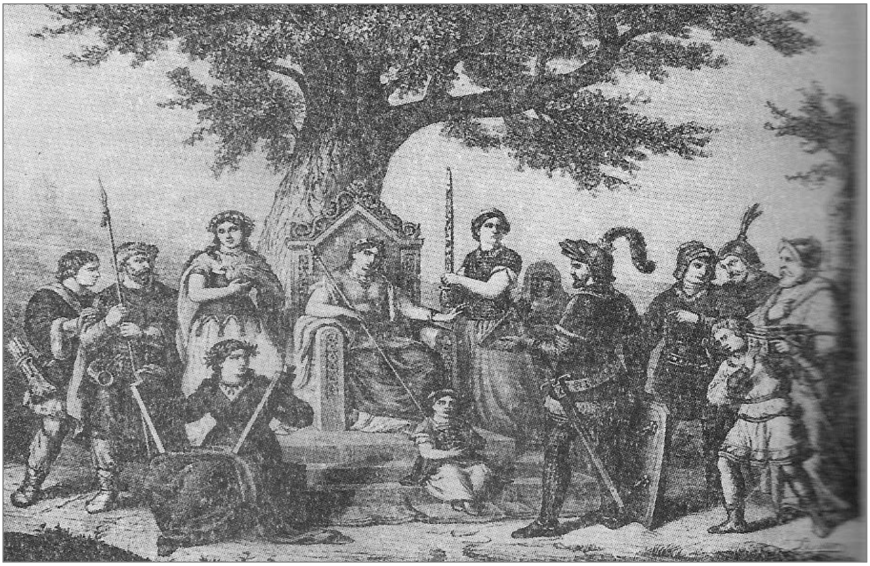
Natura żywych obrazów stawia opór ich jednoznacznej kwalifikacji. Naśladują wszak obraz, ale nie są obrazem; stanowią scenę zakomponowaną w sposób dramatyczny, ale nie są dramatem, tworzą zarys inscenizacyjny jakiegoś wydarzenia, lecz nie można ich zaliczyć do teatru, są uteatralizowane, więc można by je nazwać parateatrem, nie teatrem. Jak widać, żadna z możliwości nie obejmuje wszystkich właściwości zjawiska, każda wnosi ze sobą jakieś „ale". Kwalifikację żywych obrazów utrudnia ich paradoksalność: w pewnych odmianach – wbrew ich nazwie – to, co żywe, musiało skamienieć, przybrać pozór nieżywego, by uznano, że to „żywy obraz". Przy czym ta „nieżywość" wydaje się przede wszystkim odpowiednia dla przedstawianej treści mitologicznej, historycznej, ewangelicznej, nawet współczesnej obyczajowej czy znanego powszechnie sławnego obrazu jakiegoś malarza. „Nieżywość" buduje bowiem dystans oglądających, nadaje obrazowi polor czegoś artyficjalnego i zarazem odległego w czasie lub przestrzeni, nie należącego do świata odbiorców. Taki dystans jest konieczny, ponieważ rządząca żywym obrazem mimesis wymaga, by replika była jak najbardziej podobna do oryginału, zatem aby odtwórcy zdarzenia lub obrazu byli odpowiednio ubrani, czynili gesty należące do sytuacji, w jakiej się znajdują, byli wyposażeni w stosowne rekwizyty. Ulotność żywego obrazu, zwykle pozbawionego ram malarskich, sprawia, że w różnych sytuacjach patrzono na niego jako na teatr, wprawdzie odarty ze słowa i dramatu, z żywego ruchu i mimiki, ale teatr. Niekiedy zaopatrywano go w wypowiadane głośno „podpisy", innym razem widz sam musiał rozpoznać scenę.

Problem w tym, że żywy obraz jest nie tyle teatrem, ile performansem kulturowym, ukształtowanym jako hybryda spektaklu o walorach przede wszystkim malarskich, gatunkiem widowiskowym wykorzystującym wzór teatralnego przedstawienia. Idąc za myślą Henryka Jurkowskiego, należałoby zaliczyć żywy obraz do rozległego „wizualnego kontekstu sztuki teatru". Myślę jednak, że taka klasyfikacja zubożyłaby jego walory formalne i treściowe oraz funkcjonalne. Jedynie jego ujęcie jako performansu kulturowego pozwala uchwycić go w całej złożoności, wieloznaczności i wielofunkcjonalności jako autonomiczne widowisko.

W przeszłości żywego obrazu znajdziemy przede wszystkim formy przeznaczone dla honoru elit oraz rozrywki dla ludu. Wszak władza zawsze użytkowała obrazy dla demonstracji swej potęgi, kultura wizualna stanowiła część jej ideologii. Stąd pierwszy typ żywych obrazów wchodził w skład odmian ruchomych **procesji, parad**, **wjazdów monarchów/dostojników,** które albo wiozły je ze sobą, np. personifikacje cnót i „dowody" zwycięstwa wodzów i cesarzy w rzymskich tryumfach, albo (jak w średniowieczu czy renesansie) zatrzymywały się przy kolejnych „stacjach" na trasie przejazdu, gdzie pokazywano panegiryczne **obrazy mimiczne** lub **żywoobrazowe misteria** na estradach, wozach, barkach. Do tego typu, statycznego, lecz związanego z ruchem uczestników lub widzów, należały nie tylko wjazdy średniowiecznych i nowożytnych władców, rozmaite renesansowe trionfi i parady, procesje Bożego Ciała, z ich alegorycznymi obrazami, procesje w Niedzielę Palmową (wjazd Chrystusa do Jerozolimy), procesje wielkopiątkowe ze stacjami Męki Pańskiej, ale też wystawne orszaki pogrzebowe lub ślubne (wtedy w grę wchodziły jeszcze fajerwerki, więc tzw. **teatr ogniowy** i przejazdy lub **pochody maszkar** przez miasto), a obok nich zabawy plenerowe, z aranżowanymi obrazami. Drugi typ żywych obrazów zawiera inscenizacje o treści religijnej pokazywane w kościołach lub klasztorach i również służące rozrywce, choć zarazem także stanowiące jedną z form pobożności. Będą to zarówno obrazy z szopek czy retabli, jak **wizualizacje religijnych wydarzeń** inscenizowane przez wielkich renesansowych i barokowych inżynierów, np. *Zwiastowanie* lub *Wniebowstąpienie Marii* inscenizowane przez Filippo Brunelleschiego z zastosowaniem wymyślonej przez niego maszynerii. W takich obrazach w grę wchodził element ruchu – np. ze sklepienia, w kręgu płonących świec, sfruwał Duch Święty w postaci rzeźbionego gołębia. Tu obok ludzi pojawiały się naturalnej wielkości figury z ruchomymi członkami, a demonstracjom towarzyszył chóralny śpiew, co transformowało żywy obraz w jeszcze większą hybrydę. Mimo wszystko były one, podobnie jak obrazy z pochodów i wjazdów, wpółautonomicznymi, zamkniętymi jednostkami, stawianymi przed oczami widowni razem z przysługującą im scenerią. Były czynnikami wizualnej atrakcji.

Kolejna, trzecia odmiana żywych obrazów, ma wyłącznie elitarny charakter i wywodzi się ze świata dworskich balów kostiumowych i maskarad, podczas których pojawiały się tzw. **tableaux vivants**, modne szczególnie w drugiej połowie XVIII wieku i w wieku XIX. Po raz pierwszy zapewne, jak podaje Małgorzata Komza, była to replika obrazu Greuze'a, oglądana w paryskim spektaklu z 1761 roku. Rozrywka przechwycona przez salony w latach sześćdziesiątych, koncentrowała się na przedstawieniu znanych obrazów i odgadywaniu oryginału. Pierwsze trzydziestolecie XIX wieku





Żywe obrazy mają rozległą tradycję. W dawnych wiekach pojawiały się jako część rozmaitych pochodów, procesji, wjazdów królewskich. Ten słoń „defiluje" przez teatr turniejowy w Bolonii, uświetniając turniej 28 marca 1628 roku. W XIX wieku żywy obraz opanował salony i teatry, wpisywano go zwłaszcza w dramaty historyczne i legendowe. Tu Wanda z dramatu Deotymy przyjmuje posłów Rytygiera (układ A. Lesser, Teatr Wielki, 1871). Jak zauważa Hans Belting, „wyłącznie człowiek jest miejscem, w którym obrazy są odbierane i interpretowane w sposób żywy (a więc efemeryczny, trudno kontrolowalny, etc.), nawet jeśli aparaty wyznaczają pewne wzory". Tu efemeryczny obraz odwołuje się do równie efemerycznego odbioru.

mija pod znakiem mody środowisk arystokratycznych na *tableaux vivants*, także z towarzyszeniem muzyki, niekiedy pantomimy i recytacji. We wszystkich tych przypadkach żywy obraz należało „odczytać" lub odgadnąć jego znaczenia, ponieważ zawsze był on miejscem gry pomiędzy jego funkcją a stojącą za nim instytucją – monarszą (państwową), rodową lub rodzinną, środowiskową, społeczno-teatralną, teatralno-narodową.

Żywy obraz na dworach i salonach był izolowanym **małym spektaklem**. Miał bawić i poruszać, łączyć oglądających z wykonawcami. Bowiem w kręgach elity każdy był potencjalnym wykonawcą, wszak żywe obrazy miały rodowód amatorski i mieściły się w ramach *théâtres de société*. Ich właściwością była różnorodność stylowa, ponieważ naśladowano obrazy z różnych epok i inscenizowano nader rozmaite wydarzenia, albo całe spektakle, np. pantomimę godzin nocnych, która zamknęła przedstawienie wysnute z baśni o śpiącej królewnie, albo scenę z Eneaszem i Sybillą pokazującą mu cień ojca na Polach Elizejskich. Tworzono nawet **salonowe niby-galerie obrazów**, np. w 1808 roku w warszawskim salonie Stanisławowej Potockiej otwarto galerię żywych obrazów Rubensa, Domenichina, Van Dyke'a, a wśród nich ustawiono żywe posągi tancerki z Herculanum, Psyche, Westalki i Kupida. W 1822 roku obejrzano w Sieniawie w układzie księcia Adama Czartoryskiego serię różnorodnych obrazów historyczno-obyczajowych, w typie rozpaczy młynarzy po utracie młyna, aniołów zwiastujących Piastowi koronę polską, Helenę rozpaczającą za Leszkiem Białym i Goworkiem, pożegnanie Stefana Potockiego przez Elżbietę Kazanowską, warsztat kołodzieja.

W systemie żywoobrazowym inscenizowano całe **szarady**, choć znam jeden tylko przykład szarady *Janczary*, pochodzącej z czasu powstania listopadowego, z rozbudowaną częścią drugą, która składała się z szeregu obrazów, stanowiąc szkic małego narodowego dramatu. Ignacy Ścibor-Marchocki urządzał co roku w Minkowcach **spektakle-pochody**. Spotykamy także przyjęcia w przebraniach, przenoszące gości do innej epoki. Sławny był w Warszawie **obiad historyczny** w pałacu Potockich (1828) ku czci Juliana Niemcewicza, który uświetniły postacie ze świata jego powieści *Jan z Tęczyna:* Zygmunt August ze swoim dworem, Klemens Janicki, Mikołaj Rej, Jan Kochanowski, Barbara Radziwiłłówna, królowa Bona. Żywe obrazy pozostawały odbiciem innych sztuk, dla ich uczestników stanowiły chwilowy azyl, oferowały im schronienie w malarskiej czy literackiej fikcji. „Przemawiały" szyfrem pochodzącym z uniwersum sztuki oraz życia towarzyskiego na szczytach społeczeństwa. Ich odbiór bywał więc ograniczony. Powiększył się, kiedy naturalną koleją rzeczy weszły z powrotem do teatru. Być może stały u źródeł koncepcji Denisa Diderota teatralnych *tableaux* z wczesnych lat sześć-

dziesiątych, choć mógł on również nawiązywać do koncepcji abbé Dubosa z początku wieku, ujmującego dramat jako zbiór „niezliczonej ilości obrazów".

W tej sytuacji sceniczna inwazja obrazu była tylko kwestią czasu. Nie dziwi więc, że pojawiły się w teatrze warszawskim. Najsłynniejszy był swego czasu *Sen Hinkona*, stanowiący część drugiego aktu w historycznej operze *Król Łokietek czyli Wiśliczanki* (1818), który zaczynał się tak: „Scena nagle się zaciemnia, czarne ją napełniają chmury; ogromna ręka uzbrojona olbrzymim sztyletem ukazuje się z góry i przyciska Hinkona do łoża". Na tę pantomimiczną scenę można spojrzeć jako na swoistą zapowiedź *Snu Senatora* z *Dziadów* Mickiewicza. Teatr przedlistopadowy pokazywał także spektakle w całości złożone z żywych obrazów, zwąc je *Widowisko obrazowe sceniczne* (z 9 żywych obrazów, 1821). Żywym obrazem ku czci księcia Józefa był spektakl z 7 X 1821 roku, *Cień księcia Józefa Poniatowskiego, czyli Wprowadzenie jego na Pola Elizejskie – obraz heroiczny historyczny z tańcami i śpiewami ułożony przez p. Debray, z muzyką K. Kurpińskiego*. Na afiszu, obok księcia, znalazły się same alegorie i postacie umarłych: Sława, Miłość w gronie Zefirków i Amorków, Geniusz Historii, Cienie Orfeusza i Nestora wraz z cieniami różnych wojowników. Inny żywy obraz to dziesięć lat późniejsza scena liryczna Franciszka Salezego Dmochowskiego *Powstanie narodu,* gdy obraz wydaje się już zadomowiony w teatrze. Słowo wierszowane należało tu do Poety, prócz niego na scenie były tylko osoby śpiewające i chór. Scena przedstawiała „dziką ustroń ponurem oświeconą światłem. Chmury aż ku ziemi spuszczone zakrywają głąb sceny". W chwili, gdy Poeta mówił „Widzę ten promień nadziei!..." – „na niebie promień światła przedziera się przez gęste chmury". Największe wrażenie na widowni wywarła jednak „scena apoteozy powstania, z Orłem Białym unoszącym popiersia Kościuszki, Dąbrowskiego i Poniatowskiego; w głębi sceny uwolniona z kajdan ojczyzna, otoczona orłami, chorągwiami i pogonią litewską, trzyma za ręce podchorążego i akademika. Lud w strojach narodowych wypełniał scenę, i śpiewał wzywając do przymierza z Polakami Francuzów i Belgów".

Takie **obrazy teatralne** stanowiły kolejną odmianę **tableaux**. Poprzedzały je rozmaite przedstawienia dworskie, w typie masek, intermediów, oper z bogatymi dekoracjami, w których obraz sceniczny nie posiadał jeszcze autonomii. Obok nich pojawiały się tzw. **tableaux mouvements (tableaux animés),** z elementami ruchu, dzieła mistrzów automatów oraz (jeżeli tak można powiedzieć) „czyste" **spektakle dekoracji**, zainicjowane przez powszechnie podziwianego dekoratora wielkich oper, Jeana Nicolasa Servandoniego w latach 1738-1742 i 1754-1758 w Salle des Machines. Zaczął od dokładnej repliki bazyliki św. Piotra w Rzymie, potem pokazywał spektakle mitologiczne, pięcioaktowy *Las zaczarowany* według *Jerozolimy wyzwolonej*

Torquato Tassa, *Podbój państwa Mogołów* i inne. Stanowiące odrębny gatunek przedstawienia takiego **teatru wizualnego** z towarzyszeniem pantomimy i fajerwerków pokazywano w drugiej połowie XVIII wieku. Inwazji obrazów dopełniały eidophusikony i fotoplastikony. W dramatach wykorzystywano metaforę świata-galerii obrazów. W tej sytuacji trudno się dziwić, że obrazy zaczęły zmieniać strukturę dramatu.

Obrazy wszak posiadają zdolność przekazu informacji, jakich nie ma pismo. Tworzą momentalnie odbierany nastrój, wizualizują idee, budzą emocje pozwalające odebrać symbole nawet bez zrozumienia ich sensów. Przemawiają bowiem bezpośrednio, choć niekonieczne jasno do serca i wyobraźni i nie muszą być przekładane na zdania. Działanie teatralnego obrazu bywało bardzo silne, podobne do współczesnych obrazów filmowych, zresztą wykorzystywały analogiczne środki. Przekonuje o tym obraz umieszczony przez Stanisława Krzesińskiego w jego sztuce: „Nieszczęśliwa Anna, ścigana wszędzie przekleństwem ojca swojego (…) z dzieckiem trzynastoletnim znajduje się wśród burzy w ciemnej nocy na cmentarzu, będącym między skałami wodospadu biegnącego w przepaść. Traf sprowadza tamże jej prześladowcę (…) ścigany fatalizmem utraca całe mienie, odepchnięty od społeczeństwa tuła się w nędzy po świecie. W tę samą noc burzliwą schodzi się ze swą ofiarą umierającą prawie z głodu i utrudzenia, błaga jej pomocy, aby go orzeźwiła choć kroplą wody, której już nie ma sił zaczerpnąć z wodospadu. Synek Anny podaje mu wodę zaczerpniętą znalezioną trupią czaszką (…) poznaje niewinną ofiarę swego prześladowania, która zrozpaczonemu (…) przebacza swe cierpienia. Lecz gdy ten czołga się do jej nóg dla podziękowania, duch z jego przyczyny zmarłego ojca i nieszczęśliwego męża Anny (…) stają przed nim (…). Przerażony (…) cofa się nad brzeg przepaści. Godzina dwunasta bije! Piorun uderza i strąca w nią zbrodniarza!". Właśnie takie emocjonalne obrazy wykorzystywał bez ograniczeń teatr całego XIX wieku, nie tylko dramat romantyczny. I nie bez powodu anegdota głosi, że opera Sacribe'a-Aubera *Niema z Portici* powstała dla obrazu wybuchu Wezuwiusza. Obrazy mogły być pojedynczo wstawiane w akcję, nie tylko w finałach aktów lub na końcu całej sztuki, jak to najczęściej bywało. Ale wtedy posiadały specjalne lub kluczowe znaczenie dla całego dzieła, Taki charakter ma żywy obraz w *Kordianie* Słowackiego, jedyna scena, w której pada tylko pojedyncze słowo. To scena koronacji cara w katedrze warszawskiej na króla Polski, a słowo jest słowem przysięgi, która zostaje złamana.

Najczęściej jednak obrazy współtworzyły całą strukturę dramatu, zmieniając go z dramatu w aktach w **dramat w obrazach**. Obie formy zresztą żyły w zgodnej symbiozie i niejednokrotnie na afiszach pojawiał się 'dramat w 3 aktach i 5 obrazach' lub 'obraz dramatyczny w 3 aktach' obok sztuk

wyłącznie w obrazach lub w aktach. W skrajnych przypadkach tworzono całe sztuki obrazowe, jak *Napoleon Bonaparte* Aleksandra Dumasa, pokazany w 1831 roku w Odeonie, sztuka w 23 obrazach. Oglądano tu wielkie pejzaże, widoki miast z tłumem ulicznym, wspaniałe wnętrza. „Na scenie pojawiają się obrazy ilustrujące ważne momenty biografii Napoleona (…) a wszędzie coś się w tych dekoracjach dzieje – pisze Alina Kowalczykowa – uczestniczą one w akcji, nie mogą być tylko malowanym tłem. Czasem scenę wypełnia tłum statystów, gdzie indziej powstaje monumentalny żywy obraz, na tle którego tym mocniej brzmi kilka zaledwie wypowiedzianych słów. Kwintesencją sceniczności jest obraz odwrotu spod Moskwy. W tle Berezyna; na scenie muzykanci, spostrzegają Napoleona idącego z grupą żołnierzy, wołają „cesarz! cesarz! i grają melodię *Czyż może być lepiej?* Napoleon mówi: »Nie, dzieci! Grajcie *Za powodzenie cesarstwa!*«. W miarę jak muzyka się oddala, coraz słabiej widać żołnierzy: upadają, zasypuje ich śnieg. To całość sceny” – zbudowanej na paralelizmach i wyrazistych kontrastach, stającej się pełną emocji metaforą losu człowieka-cesarza.

Obrazową strukturą posługiwał się z upodobaniem zwłaszcza melodramat, ale także dramaty romantyczne czy historyczne kroniki, wykorzystujące technikę dioram i panoram. Z czasem doszło do swoistej symbiozy inscenizowanych dramatów z żywymi obrazami, które, zachowując pełną autonomię, zaczęły dopełniać spektakle po ich zakończeniu i bywały tworzone przez wybitnych malarzy. W 1894 roku konsultantem dla obrazowego spektaklu Anczyca *Kościuszko pod Racławicami* był Wojciech Kossak, który dał teatrowi wzory sztandarów, mundurów, zrobił szkic pola bitwy; do sceny przysięgi na rynku krakowskim wykorzystano znany obraz Stachowicza, uwiarygodniając dramatyczną fikcję. Role malarza i inscenizatora pozostawały wymienne. Wszak malarz mógł zmienić się w inscenizatora, by zaprojektować kilka scen ilustrujących np. *Pana Tadeusza*, reżyser lub dramaturg przybrać rolę malarza, inscenizując np. *Polonię* Artura Grottgera lub pisząc dramat według Grottgerowskich kartonów.

Autor hasła *Żywe obrazy* ze *Słownika wiedzy o teatrze* zwraca uwagę na związek pomiędzy nimi a niemym filmem. Dodałabym tylko, że pośrednikiem między tymi zjawiskami mogły być zarówno eidophusikony, jak tzw. **obrazy świetlane**, które wykorzystał Stefan Żeromski w swym niescenicznym dramacie *Róża*. Współcześnie istnieje linia plastycznych performansów obok teatrów inscenizatorów operujących obrazami, jak Robert Wilson czy Jan Fabre. W Polsce najbardziej znany jest teatr Leszka Mądzika, posługujący się abstrakcyjną wizualną metaforą. Tyle że język takich obrazów (w przeciwieństwie do powszechnego języka obrazów dziewiętnastowiecznych) pozostaje zindywidualizowany, oparty na podłożu wieloznacznych symboli.

Bibliografia

Carlson M., *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. nauk. T. Kubikowski, Warszawa 2007

Jurkowski H., *Przemiany ikonosfery. Wizualny kontekst sztuki teatru*, Wrocław 2009

Komza M., *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995

Kowalczykowa A., *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997

Krzesiński S., *Koleje życia czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, oprac. i wstęp S. Dąbrowski, Warszawa 1957

Ratajczakowa D., *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994

Słownik wiedzy o teatrze, Bielsko-Biała 2005

Szwankowski E., *Repertuar teatrów warszawskich 1814-1831*, Warszawa 1973

Wprowadzenie
do części trzeciej



Myślenie gatunkami

Myślenie gatunkami ma długą historię i nie dotyczy jedynie literatury, choć tu zajmuje miejsce szczególne i oczywiste. Generalnie rzecz biorąc gatunek to pojęcie klasyfikujące, które należy do sfery taksonomii, to jest nauki/wiedzy o sposobach klasyfikacji. Gatunek jest abstrakcyjną formą opierającą swą odrębność na podobnych lub takich samych właściwościach/cechach danego obiektu i decydującą o jego tożsamości. Właściwości obiektu bywają uważane za autonomiczne, więc (z pewnymi wyjątkami) niezależne od czynników zewnętrznych (czasu i okoliczności), mogą być uznawane za pierwszoplanowe i ważne lub drugoplanowe, ale także decydujące o odróżnialności gatunku, a zarazem go spokrewniające z innymi i łączące w typy ponadgatunkowe, w literaturze zwane rodzajami, w widowiskach kulturowych niech będą to rodziny.

Proces wyodrębniania gatunków jest wyrazem ludzkiego dążenia do tworzenia uporządkowanego obrazu świata, który przeciwstawia się chaosowi rzeczywistości. Mówi się nie bez racji, że gatunek to przypadek zamieniony w porządek. Według Kathleen Hall Jamieson to „wrodzona człowiekowi potrzeba układu odniesienia skłania go w stronę klasyfikacji gatunkowej". Przejawy tej potrzeby znajdziemy w starożytności, chociażby w *Historii naturalnej* Pliniusza (ok. 77 rok n.e.), zawierającej opisy monstrualnych ras jakoby zamieszkujących ziemię. Wielcy taksonomowie, jak Etienne Geoffroy Saint-Hilaire (autor systematyki zwierząt), baron Cuvier, Karol Linneusz czy Karol Darwin, w istocie porządkowali świat roślin i zwierząt. Podobnie postępowali fizjonomiści z XVIII i XIX wieku, idący po śladach klasyfikacji typów ludzkich według temperamentów – Petrus Camper, Johann Gaspar Lavater z jego kultem czaszki, Cesare Lombroso z jego antropologią kryminalną – porządkowali świat ludzki. Tworzyli szeregi organizmów poddanych prawu jedności i różnorodności, jednocześnie utrwalając byt gatunku jako dzieła natury, zatem aprobując jego wieczny i stabilny charakter.

Taksonomia nie jest obca różnym naukom, wspomnijmy choćby tabelę pierwiastków czy typy liczb w matematyce, klasyfikację gwiazd w astronomii. Niekiedy mówi się nawet o gatunkach uczuć, zauważa Włodzimierz

Galewicz. Jest oczywiste, że myślenie gatunkami odnajdziemy w różnych sztukach – malarstwie (np. scena historyczna, portret, akt, pejzaż, obraz rodzajowy), w muzyce (np. sonata, koncert, oratorium), w literaturze. Istnieje jednak pewien problem z gatunkami w sztuce: zyskują wyrazisty kształt i charakter przede wszystkim tam, gdzie trwa określony kanon dzieł uznawanych w danych epokach za wzorcowe i mających status arcydzieł. Aby taki kanon się pojawił, musi funkcjonować określony sposób utrwalania dzieł, w literaturze temu służy pismo. Kiedy go nie ma, nie ma dzieł kanonicznych. Dlatego teatr nie posiada kanonicznych przedstawień i nie ma kanonicznego spektaklu *Hamleta* i *Wesela*. I chociaż próbowano rekonstruować historyczną postać sceniczną *Wesela*, de facto okazało się to bezcelowe i niemożliwe. Dzieła te żyją inaczej – w długim szeregu zróżnicowanych replik, odmiennie niż literatura dzięki pismu/drukowi czy muzyka dzięki zapisowi nutowemu. Nie powiodły się próby stworzenia „pisma" teatralnego, a rangę teatru od XVII do XX wieku wyznaczał dramat i jego gatunki, sprowadzając go do roli wykonawcy.

Nie od razu i nie wszędzie dramat zyskał tak dominującą pozycję, niemniej w znacznej mierze zawdzięcza ją pismu, a następnie drukowi. Dwa różne media, druk i scena, prowadziły dramat w dwu różnych kierunkach. Scena, ze swymi wieloma formami przedstawień, wydawała się odpowiednikiem nieujarzmionego chaosu świata. Z kolei dzięki pismu/drukowi mogła się pojawić tendencja do uporządkowania produkcji dzieł za pomocą systemu gatunków i systemu zasad tworzenia zapisanych w poetykach. Kultura pisma dała dziełu sztuki słowa szansę długiej egzystencji poza jego czasem i przestrzenią, wyostrzyła świadomość tradycji i jej form. Gatunki stanęły w centrum taksonomii i mówiąc najprościej – jeśli wiadomo, czym jest gatunek, jakie właściwości posiada, łatwiej można stwierdzić, czym nie jest. A zatem jakie miejsce zajmuje w świecie uporządkowanym, odrzucającym zjawiska odstające od normy. Z czasem (około lat osiemdziesiątych XX wieku) idea gatunku przeniknęła z literatury do widowisk kulturowych, zresztą razem z metaforą tekstu, która przeszła do praktyki etnograficznej czy historiograficznej. Stało się tak przy pełnej palecie różnic dzielących gatunki literackie od innych gatunków, także gatunków widowiskowych. Jeżeli te pierwsze mogą aspirować do tworzenia systemów koherentnych, zwartych, nawet zamkniętych, te drugie posiadają w najlepszym wypadku repertuar tych gatunków, niesystemowy, pootwierany na różne strony.

Pismo miało jeszcze jeden skutek: pogłębiło podział na twórców i wykonawców cudzych tekstów (Jack Goody), przy czym teatr, ze względu na pewną deprecjację tekstu (nie był uważany za bardzo ważny) oraz jego ulotność, którą zawdzięczał bezpośredniemu zakorzenieniu w kulturze, musiał się zadowolić wykonawstwem. Można sądzić, że antyk grecki utrzy-



Ilustracja Wincentego Kielisińskiego do *Sztuki Rymotwórczej* Ludwika Kropińskiego. Muza poezji w obłokach czuwająca nad twórcami jest muzą imperialną, zagarniającą różne gatunki. I jeżeli Niall Fergusson zauważa, że „w historii było nie więcej niż 70 imperiów", to należałoby do nich na pewno doliczyć imperia symboliczne. Wśród nich poczesne miejsce zajęłoby imperium gatunków literackich, zrodzone w renesansowych Włoszech, utrwalone w XVII i XVIII-wiecznej Francji i na dobrą sprawę istniejące do dzisiaj, mimo poważnego kryzysu i szczątkowych postaci różnych gatunków.

mywał w równowadze oba konkurencyjne i zarazem komplementarne względem siebie media, pismo i teatr. I choć trudno o absolutnie pewne datowanie, oba niemal równolegle pojawiają się w kulturze Aten. Kiedy bowiem w latach 536-532 p.n.e. prawdopodobnie po raz pierwszy wystawiono tragedię, istniały już od około 550 roku poematy Homera, opublikowane w formie książki. W ten sposób nie tylko powstał rynek teatralny, ale i rynek książki, pojawił się też zaczątek kanonu literatury. „Pismo przekształca wszystko, z czym się zetknie" – mówi Jack Goody. Pozwala na sformułowanie norm, sprawia, że teksty można poddawać analizie i refleksji krytycznej, objaśniać, interpretować, przekładać i klasyfikować, w ten sposób je porządkując. Dzięki pismu Homer stał się „pierwszym elementarzem i pierwszą biblią Europy. Po nim następowali Hezjod, Pindar, Ajschylos i inni poeci". Był to czas „greckiego cudu", jak mówi Karl Popper, rewolucji, jak uważa Eric Havelock. Niemniej piśmienność nie zastąpiła automatycznie oralności. Wprawdzie Muza nauczyła się pisać, ale wciąż śpiewała; eposy Homera były zapisem słów przekazywanych oralnie, a nie powstałych dzięki pismu, uformowała je oralność, wciąż determinująca kulturę klasycznej Grecji. Dlatego językiem klasycznego teatru greckiego rządzi „ekspresyjny dynamizm słowa i myśli" (Havelock), dlatego jest on niebezpośrednią, lecz „permanentną imitacją (mimesis) etosu i nomosu miasta", które otaczało opieką zarówno zinstytucjonalizowany teatr, jak rynek książki.

Powstanie gatunku literackiego zawdzięczamy bezpośrednio Platonowi i (zwłaszcza) Arystotelesowi, choć pośrednio także przekształceniom wiedzy tajemnej w zespół prawd działających w życiu społecznym. „Tworząca się polis przywłaszcza sobie dawne obrzędy" – pisze Jean-Pierre Vernant – stają się one oficjalnymi kultami miasta-państwa. Wchodzą w sferę widowisk, tracą tajemną moc religijną i muszą być oglądane, zatem zyskują widzów zamiast uczestników. Znamienne, że dla Arystotelesa gatunek był związany podwójnie: ze słowem zapisanym i wypowiedzianym, niekoniecznie na scenie, także w głośnym czytaniu. Książki bowiem czytano na głos lub recytowano. Popper wspomina zdziwienie św. Augustyna (900 lat później), gdy zobaczył św. Ambrożego czytającego po cichu. Koncepcja mimesis, na której oparł swą klasyfikację zarówno Platon, jak i Arystoteles, była zakorzeniona w świecie żywego słowa scenicznego i taktowana jako „słowny analogon rzeczywistości", jej „werbalna reprezentacja" (Zofia Mitosek). Dlatego w mimetycznej koncepcji sztuki dramatyczno-teatralnej działaniem postaci była też wypowiedź słowna. Z drugiej strony musimy pamiętać, że to dzięki pismu kształtują się procesy wyodrębniające struktury poznawcze o racjonalnym charakterze, pojawiają się różne gałęzie wiedzy, oparte na systemie abstrakcyjnych reguł, modeli i wzorów. Sztuka, wraz z właściwymi dla niej gatunkami, osiąga pewien stopień niezależności od

działań religijnych i państwowych, choć z nimi wciąż jest związana. Jej zasady poznawane są empirycznie, „wyłaniają się w wyniku dedukcji i łączone są w systemy logiczne" – zauważa Goody – i tę uwagę można odnieść do sposobu powstania *Poetyki* Arystotelesa. Zaproponowana przez niego systematyzacja, która stała się podstawą literackiej klasyfikacji, opierała się na udokumentowanych, znanych wszystkim przypadkach spektakli teatralnych i zapisach tragedii. Konkret stanowił tu podstawę teoretycznej abstrakcji i uogólnienia.

Ten podwójny, determinujący dramat i „zapisany" w koncepcji mimesis związek sceny i literatury, dwu mediów – teatru i książki, więc pisma, a potem druku, odcisnął się na całe stulecia na dziejach sztuki scenicznej, czyniąc z tekstu istniejącego przed spektaklem jego warunek, a z gatunków dramatycznych, więc przede wszystkim określonych przez literackie determinanty – czynnik klasyfikacji działań scenicznych. „W skali gatunku – zauważa Zofia Mitosek – mimesis jest reprodukcją. W skali czasu (…) jest ona powtórzeniem. (…) W odniesieniu do przestrzeni można mówić o imitacji jako o procesie wytwarzania wizerunków". Teatr był bowiem – od Platona – uważany za najpełniejszą manifestację mimesis, zamykał dramat w kręgu przedstawienia i zarazem komunikacyjnego wydarzenia kulturowego.

Zapoczątkowany w antyku związek dramatu i teatru znamienny dla kultury Zachodu, oparty na współpracy dwóch mediów złączonych kategorią mimesis, określił zwłaszcza teatr czasów nowożytnych, poczynając od zafascynowanego antykiem renesansu, który usiłując odtworzyć dawne warunki funkcjonowania gatunków dramatycznych i samego teatru, nie tylko zachował, ale wręcz zabsolutyzował ten dwumedialny układ. Co nie znaczy, że jest to układ jedyny. Niemniej to właśnie w jego ramach klasycyzm mógł traktować teatr jako chaos wymagający opanowania poprzez ściśle uhierarchizowane i zdeterminowane literackimi regułami gatunki dramatyczne. Odwrotność tej postawy znajdziemy w starożytnym Rzymie, gdzie istniały niezależnie od siebie literacki dramat i różne formy spektaklu lub elżbietańskiej Anglii, gdzie cały czas teatr dominował nad literaturą. A ślad jego starego związku z kulturą oralną trwa do dzisiaj w żywym słowie teatru. I teatr, i literatura w długim planie czasowym funkcjonują w ramach własnych struktur, form i rytuałów, które mogą, lecz nie muszą ze sobą współdziałać. Zwłaszcza że literatura, wykształciwszy myślenie gatunkami, długo nie chciała od niego się uwolnić. W jego osiemnastowiecznej stabilizacji miał swój udział wpływ Karola Linneusza, który ustalił w przyrodoznawstwie przekonanie o obiektywnym istnieniu rodzajów i gatunków. Wszak jego systematyka funkcjonowała jako „wierne odbicie prawidłowości tego świata, jako wyraz substancjalnego »porządku natury«, racjonalnej (…) struktury przyrody", „rozumnej struktury świata", a zarazem metoda jej

poznania. Przekonanie o pierwotności, wieczności, obiektywności istnienia gatunków wyrażali też wielcy opozycjoniści Linneusza, Buffon czy Lamarck. W wieku XIX powoływał się na niego Karol Darwin, sam przekonany, że „począwszy od najwcześniejszego okresu historii ziemi wszystkie istoty organiczne wykazują wzajemne podobieństwo różnego stopnia, tak że można je usystematyzować w większe i mniejsze grupy". Rzecznikami takiej systematycznej klasyfikacji w literaturze był Ferdinand Brunetière (1890) czy Karl Vietor uważający, że korzenie poezji tkwią w „trzech naturalnych postawach zasadniczych poety", a odpowiadają im „naturalne formy poezji" (1931). Na dobrą sprawę myślenie gatunkami, które izoluje literaturę od rzeczywistości i nakazuje koncentrację na jej czystym literackim wymiarze determinowanym zasadami estetyki, dopiero teraz zostaje podważone, zarówno przez poetykę kulturową, sytuującą dzieła z powrotem w świecie wydarzeniowym, przez performatykę, „dziedzinę wolności i siły wywrotowej", jak przez nowe media, tworzące własne multimedialne formy.

Okazuje się, że dramatowi (literaturze) nie jest tak bardzo potrzebna ścisła taksonomia, że nie musi się ona rozpadać na teksty wysokiej, średniej i niskiej próby, gdyż według W.B. Worthena można utwór potraktować jako „tekst użytkowy o nieskończonej liczbie możliwych zastosowań". Dla dzieła zatem staje się ważne procesualne obramowanie materialnością czasu, wiedzą o istniejących technikach i praktykach twórczych oraz świadomością autoreferencjalności.

Bibliografia

Balcerzan E., *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013

Goody J., *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, przekł. i wstęp G. Godlewski, Warszawa 2006

Hall Jamieson K.M., *Ograniczenia gatunkowe a sytuacja retoryki*, przeł. W. Krajka, „Pamiętnik Literacki" 1977 z. 1

Havelock E.A., *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przekł. i wstęp P. Majewski, Warszawa 2006

Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997

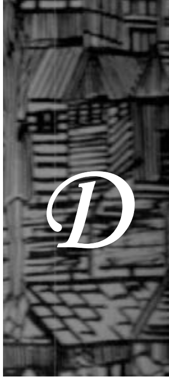
Pietraszko S., *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966

Popper K., *W poszukiwaniu lepszego świata. Wykłady i rozprawy z trzydziestu lat*, przeł. A. Malinowski, Warszawa 1997

Skwarczyńska S., *Genealogia na tle współczesnej sytuacji w badaniach literackich*, w: *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, Warszawa 1985

Vernant J.-P., *Źródła myśli greckiej. Z przedmową i posłowiem autora*, przeł. J. Szacki, przedmowę i posłowie przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1996

Worthen W.B., *Dramat między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013



Dramat jako rodzaj i gatunek w systemie literatury

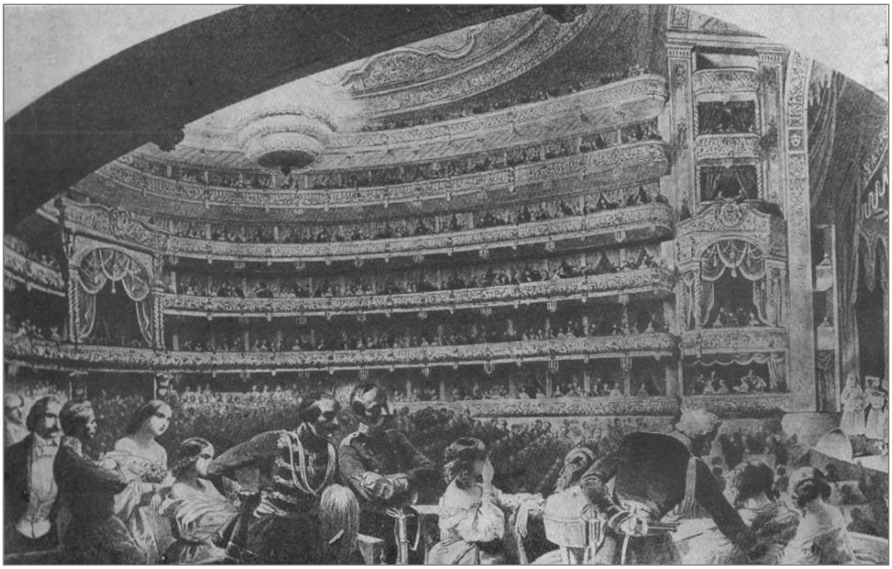
Podział na rodzaje literackie należy do sposobów klasyfikacji i opisu istniejących w V wieku p.n.e. utworów i opiera się na dociekaniach Platona i Arystotelesa. Ważniejszy jest tu Arystoteles, który opisał i zarazem ustanowił cztery główne gatunki literackie: epos, tragedię, komedię i parodię. Przy tym skrzyżował gatunkotwórczy modus przedstawienia przedmiotu naśladowanego (przedmiot wyższy – w epopei i tragedii, niższy – w parodii i komedii) z dwoma sposobami naśladowania, to jest trybami wypowiadania, dramatycznym i narracyjnym. Problem w tym, że status gatunków i status trybów był odmienny, zauważa Gerard Genette: pierwsze należały do literatury, drugie do antropologii słownego wyrażania. W IV wieku rzymski gramatyk Diomedes usiłował zlikwidować tę dwoistość i związać oba wyznaczniki. Wykorzystał trzy tryby Platona (a nie dwa Arystotelesa), którym przypisał odpowiednie gatunki. Pierwszy to gatunek dramatyczny, jedyny w pełni oparty na mimesis (*genus imitativum*, czyli naśladowanie), w którym brak wypowiedzi poety i który obejmuje tragedię, komedię i dramat satyrowy; drugi to gatunek epicki (*genus ennarrativum*), w którym poeta staje się narratorem i który nie jest mimetyczny (dytyramb) oraz tryb mieszany (*commune vel mixtum*), więc częściowo mimetyczny, łączący wypowiedzi poety i postaci w epopei i liryce.

Na fundamencie *Poetyki* Arystotelesa wsparta została teoria rodzajów poetyckich, przy czym rodzaj pierwotnie nie był nadrzędny wobec gatunku, jedynie stanowił „ogólność szerszą wspólną". „Terminem »rodzaj« – pisze Elżbieta Sarnowska-Temeriusz – oznaczano mianowicie to, co istotne i wspólne klasie utworów obejmującej zbiory będące wspólnotami gatunkowymi; (…) nauka o gatunkach i rodzajach ujawniała w definicjach i opisach naturę badanych obiektów". Szybko zaczęła jednak też regulować proces twórczy dzięki swej normatywności, którą zawierały już poetyki z XVI wieku.

W chwili swego powstania poetyka renesansowa miała charakter opozycyjny w stosunku do praktyki twórczej mijającego średniowiecza. Krótko mówiąc – w znacznej części ją odrzuciła, koncentrując się na antycznych dokonaniach, które miały odrodzić sztukę i stworzyć nowy, wspaniały świat

kultury. Tylko niektóre formy średniowieczne dawały się ocalić i przystosować do nowej sytuacji, inne, przez nową epokę niechciane, przetrwały dzięki piętnastowiecznemu wynalazkowi druku i weszły w skład piśmiennictwa jarmarcznego, trywialnego. Nastąpił podział kultury na wysoką, uważaną za jedyną prawdziwą, i niską, plebejską, pozostającą poza wszelkimi zasadami tworzenia. Poetyka działała wyłącznie w sferze wysokiej, oddana pasji kodyfikowania, systematyzowania i hierarchizowania form. Posługiwanie się stałymi elementami o uniwersalnym charakterze – gatunkami, formami, trybami, figurami – samej poetyce nadawało walor twórczy. Projektowała nowy sposób pisania, którego kodeks ustanawiała. I ustanowiwszy jako jedyną dopuszczalną praktykę, stała się jej bezwzględnym rzecznikiem i obrońcą. Zawładnąwszy dwoma największymi gatunkami, tragedią i komedią, autorzy poetyk nadali im obu literacki charakter. Tymczasem były one podwójnie związane, należąc jednocześnie do dwóch różnych typów wykonań, dwóch mediów i zarazem odmian kultury: medium ciała i głosu znamiennego dla pozostawionej w niskim polu kultury oralnej oraz zapewniającego dziełom przetrwanie medium pisma/druku. Mogły zatem zaistnieć w zbiorowym odbiorze audialno-wizualnym jako przedstawienie, a w odbiorze jednostkowym – w głośnym lub cichym akcie lektury.

Renesansowe poetyki dążyły jednak do podporządkowania nie dającego się do końca opanować teatru przejrzystemu, esencjalistycznemu systemowi literatury, która chciała osiągnąć doskonałość wzorowaną na doskonałości antyku. Antyk też podniesiono do godności drugiej natury, dzięki wysokiemu nawartościowaniu autonomicznej kategorii piękna związanej z twórczym działaniem artysty, pozwalającym przewyższyć (nie zawsze przecież piękną) naturę. Naśladować więc należało przede wszystkim antycznych mistrzów oraz stosować się do norm w poetyce zapisanych, nie jak dotąd jedynie zwyczajowych. Te należały do minionego czasu. Teraz zatem – jak chcieli antyczni prawodawcy – *dramat* będzie do XVIII wieku nazwą rodzajową, obejmując regularne, to jest arystotelesowskie gatunki. Wprawdzie bywał też używany w roli gatunkowego określnika, ale wtedy miał charakter utworu dalekiego od regularności, opartego na zwyczajowej praktyce, co uwidoczniało się np. w jezuickim teatrze szkolnym. Jeszcze w XIX wieku polskie poetyki klasycystyczne będą dramat traktować jako rodzaj literacki, powtarzając za wieloma poprzednikami, że „Nazwisko poezji dramatycznej pochodzi od wyrazu greckiego *draein* znaczącego czynić, bo w tym rodzaju poezji czynu się nie opowiada, ale się pokazuje w działaniu, mowie i gestach tych osób, które go wystawiają. Zatem drama jest poetyczne przedstawienie akcji zajmującej" (Józef Franciszek Królikowski). „Ponieważ do wystawienia dramatycznego mogą się brać rozmaite sprawy i zdarzenia ludzkiego życia, rozmaite osoby, i charaktery; więc i sposób, jakim się to wystawienie czyni,





To truizm, że w widowisku najważniejsza jest widownia. Tu oglądamy ją najpierw w jej dziewiętnastowiecznej postaci, tym świetniejszej, że rycina przedstawia widownię moskiewskiego Teatru Wielkiego (Bolszoj). Dla tej widowni sztuka teatralna miała głównie walor towarzyski i rozrywkowy. Dziś sytuacja się zmieniła i mówimy raczej, jak Nelson Goodman, że „sztuka jest nie mniej doniosłym niż nauka narzędziem odkrycia, twórczości i pomnażania poznania jako szeroko pojętego rozwoju rozumienia (...)". I włączamy widownię w ten proces. Teatr zresztą włączał ją w różny sposób – nowy Teatr Glob w Londynie zachowuje elżbietański wzór uczestnictwa publiczności w spektaklu o otwartym charakterze.

różnym być musi. Stąd wynikają podziały dramatycznej poezji na tragedię, komedię, operę i inne mniej ważne, o których niżej mówić będziemy" (Euzebiusz Słowacki).

Gatunek zatem stanowił typ należący do systemu literatury jako konkretny literacki byt, choć był to byt wyłącznie teoretyczny. Spełniał też wiele rozmaitych funkcji, wchodzących w skład kilku komplementarnych strategii komunikacyjnych: strategii twórcy, strategii instytucji oraz strategii odbiorcy. Po pierwsze zatem stanowił kod literacki i zarazem instrukcję pisania, zespół norm i reguł, według których miano tworzyć dzieła do danego gatunku należące; po drugie – projektował idealną strukturę, która stanowiła rodzaj archetekstu, swoistego prototypu i mogła być wariantowana, podlegając aktowi instytucjonalizacji i związanej z tym ideologizacji, po trzecie – gatunek schematyzował odbiór dzieł, wyznaczając z jednej strony kompetencje, jakie winien posiadać czytelnik, z drugiej zaś projektując horyzont jego oczekiwań – jednym słowem oferował wzorzec lektury i ogólny klucz interpretacyjny gatunkowych pól znaczeniowych, warunkujących jego odbiór mentalny; po czwarte – w ramach zdeterminowanej przez klasycyzm mentalności gatunek opierał się na założeniu ponadczasowej egzystencji tylko gatunków czystych, realizujących wyraźnie określone reguły, o jasnych granicach między nimi. Można powiedzieć (za Laurentem Jennym), że gatunek stał się czymś w rodzaju archetypu wyabstrahowanego z serii tekstów, obecnego w umyśle twórcy, odbiorcy i w preferencjach instytucji. Przy czym ontologia gatunku zawierała ukryty czynnik performatywny. Zakładał on bowiem nieustanne powtarzanie utrwalonej pod jego etykietą praktyki twórczej i odbiorczej, rodzaj schechnerowskiego „zachowanego zachowania", utrzymującego gatunek przy życiu. Z literackiej perspektywy byłby zatem „powtarzalną kombinacją chwytów decydujących o kompozycji (morfologii) tekstu, komunikacyjnie ukierunkowanych i determinowanych przez materiał oraz technikę przekazu" (Edward Balcerzan). I przede wszystkim – stanowił wyrazisty znak przynależności dzieła do literatury, a razem z nią do kultury wysokiej.

Podstawowe elementy dzieł dramatycznych były stabilizowane ze względu na ich oparcie w rodzaju dramatycznym. Należało do nich przede wszystkim prawdopodobieństwo i decorum (to jest obowiązek zachowania relacji stosowności między formą, tematem, strukturą, stylem, literackimi i scenicznymi środkami wyrazu) obok kategorii mimesis (twórczego powtórzenia-przekształcenia obrazu rzeczywistości). Wymagania literatury koncentrowały się na wierszu (był dowodem kunsztu), na utworzonej przez renesansowych komentatorów Arystotelesa troistej jedności (akcji, miejsca i czasu), na charakterach osób dramatycznych, na sposobach kształtowania iluzji – wszak „złudzenie słuchacza jest celem wystawienia dramatu", przy

czym chodziło raczej o złudzenie imaginacji niż zmysłów widza (Józef Korzeniowski) oraz na dwóch podstawowych formach podawczych, monologu i dialogu, pozwalających na właściwe wyprofilowanie aktów i scen. Te warunki decydowały o odrębności dramatu jako rodzaju literackiego. Znamienne, że mimo literackiego nacechowania formy dramatycznej, autorzy poetyk wciąż przypominali czytelnikowi o teatrze, który ze względu na tryb mimetyczny stał się dla dramatu nieodzownym medium i powinien być uwzględniany przez dramatopisarzy. Niemniej teatr jako nie-sztuka, lecz praktyka wykonawcza, był podporządkowany dramatowi-sztuce, a jego wykonanie – procesowi literackiego tworzenia.

Problem w tym, że w zorganizowane klasycystycznie pole mentalne zaczęto jeszcze w XVI wieku i w wiekach następnych wpisywać gatunki nieklasyczne, nieregularne (nie-arystotelesowskie) i mieszane, nie zawsze przestrzegające decorum, łamiące prawdopodobieństwo, lekceważące trojaką jedność, pisane prozą lub łączące prozę i wiersz. Ta praktyka łączenia form, ich mieszania i „okaleczania" okazała się stałym elementem pejzażu literackiego, wywołując polemiki i konflikty. Sięgano do form średniowiecznych, a także powoływano się na podobne praktyki antyczne (dla renesansowej klasyczności był to prawdziwy cios) i pod wpływem tendencji barokowych tworzono nowe miksty. Proces ten pogłębił zarówno romantyzm, jak i rozwijający się bujnie komercjalizm, jeszcze dalej pociągnął modernizm, uprawiający gry międzygatunkowe, prowadzące do rozkładu dziewiętnastowiecznego akademizmu, który kontynuował zmodernizowany ideał klasycystyczny. Przeciwko niemu wystąpiły awangardy, nastawione a-gatunkowo. Stosowały one ogólne nazwy rodzajowe – dramat, liryka, powieść – nie dbając o precyzyjne rozróżnienia, wprowadzały nazwy własne, albo też, łącząc różne gatunki i tworząc po prostu dzieło, rezygnowały z jakiegokolwiek określenia. Postmodernizm poprowadził dalej ten proces, dokonując swoistej inwazji wielogatunkowych lub nie-gatunkowych tekstów. Zagrożona została tym samym egzystencja gatunku w jego podstawowej funkcji – łącznika między systemem literatury a odbiorcą.

Powtarzane od XVI wieku nieklasyczne „wejścia" w klasyczne pole gatunkowe, zawsze związane z władzą i mające status oficjalnego, były starciami wartości, prowadziły w efekcie do likwidacji normatywnej poetyki, przekształconej najpierw w poetykę dyrektywną (akademicką), a następnie w pragmatyczną. Zmianie uległ cały system literatury, a w nim miejsce i rodzajowe uwarunkowania dramatu rozważane w ramach naukowych teorii dzieła. W XX wieku stanowiły one dyskurs opozycyjny zarówno w stosunku do historycznych, jak i potocznych sposobów refleksji o tym dziele. Odróżniano więc naturalne formy w postaci liryczności, epickości i dramatyczności obok konwencjonalnych form gatunkowych, z których

każda miała posiadać (według Eldera Olsona) odrębny świat, własne prawa i system prawdopodobieństwa. Northop Frye zaproponował zredukowany sposób podziału na literaturę fikcjonalną z wątkiem fabularnym (powieść, sztuka sceniczna, poezja narracyjna, baśń i in.) oraz literaturę tematyczną (liryka, esej, poezja dydaktyczna, sztuka oratorska). Wymknięcie się dramatu z klasycystyczno-akademickiego systemu literatury uświadomiło dwoistość jego bytu, literackiego i zarazem teatralnego, odróżniającego go od innych gatunków literackich i niejako zawieszonego między dwoma mediami i systemami, a w konsekwencji między dwiema gałęziami humanistyki, literaturoznawstwem i teatrologią. Takie rozdwojenie powodowało powstanie konkurencyjnych teorii dramatu, teatralnej, literackiej i mieszanej oraz spory toczone między nimi, dziś już nieaktualne wskutek zmiany perspektywy. Zmienił się także charakter współczesnej teorii literatury, co najlepiej oddają słowa Antoine'a Compagnon, widzącego ją „jako postawę analityczną i pełną nierozstrzygalnych wątpliwości, jako szkołę sceptycyzmu (krytycznego), jako perspektywę metakrytyczną badającą i kwestionującą ukryte założenia wszelkich praktyk krytycznoliterackich (w szerokim znaczeniu), jako nieustanne „Cóż ja wiem?"

Poczynając od XVIII wieku liczba gatunków nieustannie rosła, przełamując wszelkie zasady ich czystości. Wyznaczone jeszcze przez klasyków pole gatunków współcześnie pozostaje w symbiozie z nieklasycznymi mikstami. Obok tego funkcjonują rozmaite „strategie ominięcia" terminologii gatunkowej, złączone pojawianiem się form nowych, nie-gatunkowych, takich jak kolaż czy metadramat oraz z generalnym zacieraniem granic pomiędzy tradycyjnymi gatunkami a nie-gatunkami czy formami spoza literatury (pragmatycznymi). Problematyka gatunków otwiera się na obszary dotąd w nich słabo uwzględniane – jak medialność, komunikacyjność, ich byt kulturowy, eksponujący ich związki z obszarami spoza tradycyjnej estetyki, z gatunkami nieliterackimi, w typie wyznania czy wykładu, z pozaliterackim obszarem piśmienności, gdzie znajdziemy takie gatunki, jak przypowieść, notatnik, medytacja i z obszarem oralności. Jesteśmy bowiem daleko od klasycyzmu, który spychał wszystkie drugorzędne gatunki w cień pierwszorzędnych, w niedoskonałość, a wielu w ogóle nie zauważał, istniały wszak poza oficjalnym systemem. Powszechna jest praktyka odchodzenia od dominacji tradycyjnej formy, nie wystarcza już zapoczątkowana w XVIII wieku klasyfikacja tematyczna, chwytająca swą szansę na tle pogłębiającej się gatunkowej nieokreśloności i różnoformalnego mikstu, powiązanego z tendencją rozwojową form postdramatycznych. Wyrastają one na gruncie rezygnacji nawet z resztek klasycznej postaci dramatu i tradycyjnej redukcji teatru do czynnika dla literatury drugoplanowego. Dlatego niektórzy mówią dziś o zagładzie gatunków i procesie „odgatunkowienia", więc o dramacie

genologii. Być może nie mamy do czynienia z ostateczną śmiercią idei gatunków jako sposobu porządkowania zjawisk, na pewno jednak z jej przekształceniem. Zresztą kwestionowanie podziałów gatunkowych to nic nowego w refleksji nad literaturą. Czynił to na przykład w XVIII wieku Sebastien Mercier, a w XIX – Wiktor Hugo.

Z drugiej jednak strony terminy gatunkowe wciąż istnieją i pozostają terminami wędrującymi przez obszary rozmaitych mediów – pisma, więc literatury, teatru, filmu, telewizji. Powoduje to, że gatunki nie mają żadnej stabilności i pozostają wciąż in statu nascendi. Wydaje się, że rządzi nimi dziś głównie mechanizm rynkowej selekcji, oparty w pierwszym rzędzie na ekonomii, zgodnie ze zgryźliwą uwagą Bolesława Prusa z 1882 roku: „kwiat sztuki wyrasta tylko na nawozie zwanym kapitałem". W drugim rzędzie natomiast pojawiają się chronione przez instytucje symboliczne zasoby kulturowe – pamięć samych gatunków i pamięć odbiorców. Pamięć ta uwzględnia ewoluujące podziały gatunków według bardzo różnych kryteriów.

Po pierwsze dzielono je według ich rodowodu. Gatunki wielkie, prymarne, arystotelesowskie, uważane były za doskonałe i naturalne. To tragedia i komedia. Poza nimi istniały tylko gatunki drugorzędne (sekundarne) i „małe", przy czym „małe" nie oznaczało jednoaktówek, ale też sztuki trzyaktowe. W epoce klasycznej wielka tragedia i komedia miały pięć aktów.

Po drugie wyróżniano je według testu czystości. Zatem w pierwszej linii mieściły się gatunki czyste, kanoniczne, pewne swej tożsamości. Przeciwstawiano je gatunkom skrzyżowanym, w których jeszcze można było odróżnić źródła określonych elementów. Poza tą skalą mieściły się gatunki tak zmiksowane, że określano je mianem potworów dramatycznych, trwających poza obowiązującymi zasadami i smakiem. Stanowiły wyraz anarchii, której zawsze skłonny był ulegać teatr, a przed którą należało go bronić przy pomocy normatywnej poetyki.

Po trzecie stosowano podział na dzieła gatunkowe i nie-gatunkowe, jak jednoaktówka czy quodlibet. W sytuacji współczesnej destabilizacji gatunku często używa się terminu pozagatunkowego 'sztuka' w roli gatunkowej lub w ogóle unika się takich określeń.

Po czwarte czynnikiem podziału bywał też obieg literacki i związane z nim funkcje. Pierwszy i najważniejszy był obieg wysokoartystyczny, drugi to folklor, trzeci był popularny i komercyjny. W ramach pierwszego obiegu nie istniała farsa czy melodramat, drugi był pozaliteracki i posiadał własne formy, w trzecim natomiast nie do pomyślenia była tragedia lub poważny dramat. Pierwszym rządziła sztuka, drugim tradycja, trzecim rynek.

Niezależnie od tych podziałów pojawiały się autorskie klasyfikacje własnego dorobku, znamienne zwłaszcza dla lat dwudziestych. Były one konsekwencją nieprzejrzystości systemu gatunkowego i niepewności kryteriów,

które nie nadążały za zmianami w dramatach i nie pozwalały zdecydować, czy sztuki Czechowa to komedie, dramaty czy melodramaty. Generalnie jednak poza autorskimi próbami kryły się tradycyjne wyobrażenia gatunkowe. I tak np. George Bernard Shaw dzielił swe sztuki na przyjemne (komediowe) i nieprzyjemne (poważne dramaty społeczne), Jean Anouilh na różowe (lekkie komedie bulwarowe) i czarne (dramaty). Nazewnictwo Witkacego zwykle odzwierciedla walory jego dzieł łamiących przyjęte konwencje gatunkowe (komedia z trupami, cztery akty dość przykrego koszmaru), charakterystyczne są określenia Emila Zegadłowicza (misterium straganowe, groteska balladowa) czy Romana Jaworskiego (trzy akty groteskowego bombastu). Była to droga wiodąca do nasilonego w latach osiemdziesiątych XX wieku procesu destrukcji gatunków. W istocie jednak cały ten proces nie może być traktowany jako „być albo nie być" gatunków dramatycznych, to raczej działanie transformacyjne. Zwłaszcza że te gatunki, zwykle mocą tradycji uważane za literackie, jedynie w części należą do literatury.

Bibliografia

Abramowska J., *Gatunek jako temat*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000

Balbus S., *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000

Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000

Bartoszyński K., *Wobec genologii*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000

Compagnon A., *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010

Culler J., *Teoria literatury*, przeł. M. Barsaj, Warszawa 1998

Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, w: *Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977

Genette G., *Gatunki, „typy", tryby*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki" 1979 z. 2

Jenny L., *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki" 1988 z. 1

Korzeniowski J., *Kurs poezji*, Warszawa 1829

Królikowski J.F., *Rys poetyki wedle przepisów teorii*, Poznań 1828

Morawski P., *Dramat*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014

Pyzik T., *Teoria tragedii. Ze studiów nad koncepcją tragedii w angielskich i amerykańskich badaniach literackich po II wojnie światowej*, Katowice 1976

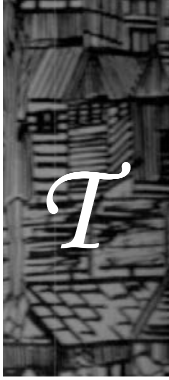
Sarnowska-Temeriusz E., *Wstęp*, w: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, Wrocław 1982, BN II 205

Słowacki E., *O poezji*, w: *Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. 2, Wilno 1826

Słownik dramatu nowszego i najnowszego, red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007

Stabryła S., *Problemy genologii antycznej*, Warszawa – Kraków 1982

Todorov T., *Poetyka*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1984



Temat i gatunek

Temat jako jedna z determinant dzieła literackiego został „wypromowany" przez filologów aleksandryjskich, którzy wypracowali metryczno-tematyczną koncepcję gatunku literackiego. Podjęli ją Rzymianie (Horacy, Kwintylian, Diomedes), przejęło średniowiecze, wyznaczające dwa podstawowe gatunki, tragedię i komedię, według prostej formuły Wincentego z Beauvais: komedia stanowiła formę opowieści z niedobrym początkiem i szczęśliwym zakończeniem, tragedia zaś odwrotnie, zaczynała się dobrze, a kończyła źle. Dlatego Dante mógł swój poemat zaczęty wędrówką po piekle, a skończony w niebie, nazwać 'komedią'. Dla przywracającej antyczne formy nowożytności problemy władcy i postacie królów czy herosów nadawały się wyłącznie do tragedii, podczas gdy komedia stała się obszarem ludzi zwykłych i spraw codziennych, co związywało oba gatunki z określonymi stanami: królewsko-arystokratycznym i mieszczańskim. Bohaterom wiejskim pozostała farsa i burleska.

Zapoczątkowana wtedy dominacja gatunku, zatem pewnej formalno-znaczeniowej struktury opartej na kombinacji rozmaitych chwytów, konwencji i norm pełniących funkcje kodu, opierała się na wierze w naturalność literackiego uporządkowania. Sprawiło to, że według fundamentalnego dla klasycyzmu podziału na sferę zależną i niezależną od poety, temat pozostawał czynnikiem niezależnym, zaś forma (zatem fabuła, charaktery, wysłowienie i myśl) należała do twórcy i była ceniona wyżej, choć przecież do niego też należał wybór tematu i kalkulacja dotycząca pięknej fabuły. Cały ten system, wykrystalizowany w wieku XVI, a rozszerzający się w XVII, zwłaszcza w swej ortodoksyjnej francuskiej postaci, od razu próbowały nadwyrężyć rozmaite heretyckie gatunki, jak komedia hiszpańska, zwłaszcza jej odmiana zwana komedią płaszcza i szpady, jak elżbietański romans dramatyczny, włoska komedia pasterska i tragikomedia. Wszystkie pochodziły z krajów, które preferowały nieklasyczny system literatury, nie wyrażający zgody na kryterium formalnej doskonałości, na ścisłą hierarchizację gatunków, z tragedią na samym szczycie, ani na ostre i wyraziste oddzielenie gatunków od siebie. Wiek XVIII przyniósł pierwsze zmiany w tym względzie dzięki liberalizacji klasycystycznej poetyki, co uruchomiło proces

przekształceń tragedii, wędrującej do stanu miejskiego w poszukiwaniu nowych bohaterów, a także przyczyniło się do powstania nieczystych, zmieszanych gatunków, takich jak drama mieszczańska czy melodramat, upowszechniających proceder ich miksowania. Melodramat wpłynie w sposób istotny na zmianę pozycji tematu, jego liczne odmiany będą bowiem odmianami tematycznymi.

Zmiana pozycji tematu będzie z jednej strony symbolem demokratyzacji widowni, dla której klasyfikacja oparta na temacie była jaśniejsza niż oparta na formie, z drugiej zaś stanie się ona celem walki artystów dążących do odnowienia sztuki. Już w wieku XIX ujawniły się tendencje, które zapowiadały przesunięcie miejsca i roli tematu. Po pierwsze – nastąpił rozkwit teatralnej komercji, która z tematu uczyniła istotny wyznacznik gatunkowy. Widać to na przykładzie wieloodmianowego melodramatu, widać w popularnych seriach małych dzieł należących według obowiązującej klasyfikacji do małych gatunków, nie tyle dramatycznych, ile teatralnych, połączonych zwykle osobą głównego bohatera (np. panią Angot czy Cadeta Rouselle). Po drugie – dzięki romantycznym walkom z klasycystycznym systemem sztuki temat zyskał szansę wyjścia na pierwsze miejsce, ponad formalnymi rygorami gatunkowymi, dzięki biedermeierowi skojarzył się z ideą moralną, a dzięki antyakademickim programom malarzy-realistów, naturalistów, impresjonistów zostały zniesione gatunkowe osłony dla podziału tematów na wielkie i historyczne (wysokie) oraz obyczajowe (niskie), co wpływało również na wysoką pozycję „żywiącej" się historią tragedii. Dotychczas bowiem system opierał się na sprzężeniu w jedną całość trzech podstawowych składników dzieła: idei, tematu i formy złączonych kategorią decorum (stosowności). Dopiero w 1888 roku Bolesław Prus mógł napisać w jednej ze swych kronik: „Nareszcie owa rzekoma »wyższość« obrazów historycznych jest fałszem".

Przez cały wiek XIX z nim związana tradycja genologiczna znajdowała wsparcie we francuskiej Akademii Literatury, której prestiż opierał się na znaczeniu francuskiej kultury i sztuki, a następnie na jej zachowaniu jeszcze przez pierwszą połowę wieku XX, choć już wtedy o trwaniu układu decydowała siła bezwładu i konserwatyzm większości teatralnych środowisk. Proces dewaluacji tego trójzwiązku otworzył drzwi do zainicjowanej przez dwudziestowieczne awangardy propozycji nowej konwencji komunikacyjnej i artystycznej. Po trzecie – w XIX wieku zarysowało się dążenie do autorskich etykiet gatunkowych, często jednorazowych, w typie białej tragedii, nokturnu czy akwareli, będących także pożyczkami z innych sztuk.

Druga połowa stulecia przyniosła wszak wraz z pozytywizmem dążenie do destrukcji ścisłych wyznaczników formalnych. Walkę zaczęli krytycy artystyczni zdecydowani, by temat nie determinował wartości obrazu, za-











Wysoki temat przynależał do wysokiego gatunku przez kilka stuleci. Idealnym przykładem takiego układu jest tragedia, której znakiem pozostają tu dwie ilustracje: do *Heligundy* Antoniego Hoffmanna (akt V scena 4) oraz *Ludgardy* Ludwika Kropińskiego (akt II scena 7). Obie tragedie pochodzą z początku XIX wieku i reprezentują klasycystyczną formę z wpływami melodramatu. Ten związek „na wysokościach" tematu i formy został zlikwidowany w XX wieku, choć wcześniej go kwestionowano dzięki Szekspirowi i romantykom. Decydowało o tym „dobro kategoryzacji", będące „sprawą zgodności teorii z praktyką". Przy zmianie praktyki związek musiał ulec transformacji. Jak mówi Nelson Goodman: „Kategorie więc nie tyle są niezawodne, ile autorytatywne". Na dole strony – Helena Modrzejewska jako Ofelia, Julia (Szekspira) i Maria Stuart (Słowackiego).

tem by dobrze namalowana scenka rodzajowa, w której jakaś Kaśka wyciąga z knajpy pijanego męża nie znaczyła mniej niż źle namalowana głowa Chrystusa. Propozycja, początkowo oburzająca, zmieniła jednak pozycję i rolę tematu, który stał się pierwszorzędnym czynnikiem gatunkotwórczym, łamiąc dotychczasową kwalifikację w literaturze dramatycznej, w której temat historyczny znaczył o wiele więcej niż obyczajowy i sytuował wyżej dzieło. Wylansowanie tematu na pierwsze miejsce nie wystarczyło na długo, bowiem za progiem stały już kierunki awangardowe i artyści, którzy w ogóle przestaną się przejmować kwestią odpowiedniości w związku idei, tematu i formy i zaproponują nowe konwencje artystyczne i komunikacyjne. W wieku XX nieważne się staną jakiekolwiek „pożyczki" gatunkowe, natomiast z jednej strony utrzymają się dawne kwalifikacje, z drugiej zaś pojawi się tendencja do ironicznego nazewnictwa, tak pięknie rozkwitająca pod piórem Witkacego (komedia z trupami, niesmaczna sztuka w dwóch aktach, tragedia sferyczna) czy Romana Jaworskiego (trzy akty groteskowego bombastu), a po wojnie wymieniona na próby dopasowania także wymyślanych określeń do napisanych utworów, jak np. Białoszewskiego (gramat, samodramat), Różewicza (biografia sztuki teatralnej, sztuka nienapisana), Grochowiaka (rzeczy na głosy). Jak pisze Anna Krajewska gatunki funkcjonują dziś często jako niepowtarzalna informacja stematyzowana, odkrycie sensu dzieła, determinując akt odbioru.

W tym samym kierunku zmierzały od XIX wieku dzieła tematyzujące gatunek, *Komedia* Apolla Korzeniowskiego (1859) i *Komedia* Samuela Becketta (1962) czy *Melo* Henriego Bernsteina (1930). Wspierała je tendencja z drugiej połowy XX wieku i lat najnowszych, uwalniająca dramaturgię od dramatu, sięgająca nie tylko po nowe wzorce mówienia, co prowadziło do zacierania granic między formami gatunkowymi i nie-gatunkowymi, formami literackimi i pozaliterackimi, lecz przede wszystkim niszcząca tradycyjną formułę dramatu zarówno zewnętrzną (podział na akty i sceny), jak i wewnętrzną, opartą na choćby ogólnych zasadach kompozycji konfliktowej fabuły i konstrukcji postaci. Jeżeli w tej sytuacji pojawia się określenie gatunkowe, może mieć walor typologiczny, zatem nie musi realizować całego paradygmatu gatunkowego; może mieć charakter aluzyjny i sygnalizować specyficzne podejście do tradycji gatunkowej, odtwórcze, satyryczne lub parodyjne, może operować jedynie przybliżonym desygnatem lub pustą nazwą. Stosunek do genologii jest dziś bowiem znakiem autorskiej intencji dotyczącej przynależności dzieła do jednego z obszarów literatury dramatycznej, teatralnej czy widowiskowej. W utworach wysokoartystycznych kwestia gatunku w ogóle się może nie pojawić, a w utworach popularnych, które są znacznie bardziej związane gatunkową terminologią, nadal na placu boju obok gatunku pozostaje temat. Repertuar tematyczny jest przy tym

otwarty – zauważa Janina Abramowska, co daje niezliczone możliwości. Dlatego inne medium, popularny film, może przejąć samą ideę gatunkowego podziału, przechwytywać i i wyodrębniać poszczególne gatunki zasiedlające dotychczas literaturę (melodramat, komedia romantyczna). Tym bardziej że dramat „gubiący" dziś fabułę, postacie, akcję w oczach konserwatywnych odbiorców nie może się równać z filmem troskliwie zachowującym te literackie ze swej proweniencji wyznaczniki.

Bibliografia

Abramowska J., *Gatunek jako temat*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000

Altman R., *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012

Krajewska A., *Dramat genologii czyli o gatunkach współczesnego dramatu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000

Ratajczakowa D., *Kwiat róży i główka kapusty – refleksje nie tylko o funkcji tematu w dramacie*, w: *Wariacje na temat*, red. J. Abramowska, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003

Stabryła S., *Problemy genologii antycznej*, Warszawa – Kraków 1982

Trzy poetyki klasyczne z czasów Richelieu. Francuski klasycyzm o dramacie, wstęp, przekład, oprac. M. Bajer, Gdański 2010

Część trzecia

W LITERATURZE I W TEATRZE



Rodzina komedii

Nazwa komedii pochodzi od greckiego *komos*, 'radosny pochód' oraz *aoide* 'pieśń' i jest ona jednym z najstarszych gatunków dramatycznych. Zanim wszakże zyskała kształt dramatyczny, należała do folkloru i miała formę śpiewanego performansu kulturowego, nie istniejąc poza wykonaniem. Z tego względu – jak pisze Olga Frejdenberg – „wykonanie odgrywa też w antycznym dramacie rolę tak naturalną dla treści dramatu, że można mówić o wszczepieniu schematu folklorystycznego w tkankę struktury dramaturgicznej". „Ujęcie komiczne było w starożytności kategorią poznawczą – pisze w innym miejscu – Dwójjedyny świat stale przejawiał się w dwojakim ujmowaniu wszystkich zjawisk, z których jedno parodiowało drugie", ukazując „hybrystyczną postać tego, co poważne, która we wszystkich szczegółach »wywracała na opak« jego sens i (…) towarzyszyła wszystkiemu, co jest". Kiedy w V wieku powstał gatunek, „w którym można i trzeba było wyśmiewać", zaczęto go „nazywać komediowym ze względu na jego tradycyjną funkcję, a potem dopiero komizm związano właśnie z komedią". Pojęcia bowiem ukształtowane w postaci obrazu – a komizm do nich należy – są późniejsze niż najstarsze gatunki. Bez wątpienia rację ma Jean Duvignaud stwierdzając, że komizm nie stanowi przeciwieństwa tragedii, choć właśnie na takiej pozycji był przez wieki ustawiany. Jest on przecież dopełnieniem tragedii, wszak oba gatunki obejmują całość ludzkiego doświadczenia, ciemną i jasną sferę jego życia, klęskę i wygraną w grze z losem. Każdy z nich oferuje widzowi inny rodzaj wstrząsu. Ten komediowy jest wstrząsem cielesnym, mówi Duvignaud, a jego celem „nie jest ani samo ciało, ani żaden przedmiot zewnętrzny – ma on niszczyć nieruchome struktury, co staje się możliwe dzięki odkryciu »wszystkiego, co mogłoby się wydarzyć«, (…) jest to gwałtowne wtargnięcie natury do świata kultury", jest reakcją czysto cielesną, a niepowstrzymany, opanowuje całe ciało. Jak w tej sytuacji mógłby pojawić się intelektualny dyskurs śmiechu?

Komedia wyrosła z symbiozy dwóch form, z obrzędowej dionizyjskiej, pełnej inwektyw parodii, która przekształciła się w pieśń chóralną wykonywaną podczas uroczystości religijnych oraz z farsowych scenek obyczajowych teatru ludowego, z mimów doryckich. Grali je na estradach aktorzy

w maskach, w kostiumach z fallusami, podkreślającymi pokraczność zdegradowanej postaci mitycznej, bohatera sprzed epoki teatru, Heraklesa lub zwykłych błaznów czy akrobatów. Przejściem do komedii stał się amorficzny dramat satyrowy, pisany w V wieku przez autorów tragedii. Dysponował chóralnym, zbiorowym, przedludzkim bohaterem (satyrami), mitologiczną fabułą pozbawioną dynamiki, wyrażaną tańcem, śpiewem i parodią różnych zajęć wiejskich; lokalizowano go w scenerii nie-miejskiej (brzeg morza, winnica, zagajnik). Zwykle zamykał trylogię tragediową jako żartobliwy znak końca cyklu przedstawień. Poza jedynym zachowanym w całości *Cyklopem* Eurypidesa, znane są tylko fragmenty innych dramatów. Niemniej stanowił wyrazisty gatunek, drugi obok tragedii.

„Gatunek jest dziełem myślenia społecznego", wyraża zmienną ideę ładu. Dlatego razem z nią będzie ulegał zmianie. Bohaterem najstarszej zachowanej postaci komedii jest polis, miasto, które nie pojawi się później w żadnej odmianie gatunku. Stara komedia, reprezentowana przez utwory Arystofanesa, nie ma równych sobie poprzedników, chyba że (za Frejdenberg) zaakceptujemy w tej roli archaiczne pieśni, gdzie pojawia się upostaciowane miasto, parodie zjawisk kulturowych – wojen między miastami (jak w *Lizystracie*), parodie obrzędu (w *Tesmoforiach)*, parodie założenia miasta (niczym w *Chmurach)*. Na podłożu parodii Arystofanes wprowadzał fantastykę, groteskę, farsę, lirykę, łączył elementy mityczne i realistyczne – w zasadzie tworząc typ komedii niemożliwej do powtórzenia, choć próbowano tego niejednokrotnie. Miała ona strukturę epizodyczną, obramowaną przez pieśń chóru wchodzącego na orchestrę i ją opuszczającego. W tej ramie mieściła się parabaza (wypowiedź chóru wprost do publiczności) i dialogowany agon aktorski przedzielony pieśniami chóru. Swoistość parabazy i starej komedii opierała się na jej chóralności, jako na „manifestacji nie formy solowej, lecz zbiorowej", chóru żab, os, ptaków. Parabaza nie miała jednolitego kształtu, składała się z próśb do widzów, ze skarg na rywali, z modlitw do bogów, z inwektyw obrażających przeciwników autora. Zresztą tzw. **stara komedia** była polityczną parodią, ośmieszała konkretne osoby, czyniąc z żywych ludzi postacie literacko-teatralne. Olga Frejdenberg widzi w niej najbardziej archaiczny gatunek, mający własną katharsis – wszak inwektywy komosu miały podobną moc oczyszczającą, co komediowe obrażanie konkretnych osób, co sprośne słowa, gesty, mimika. Całość mogła przypominać widowisko jarmarczne, czerpiące energię z bezpośredniego związku z miastem, które ogląda w teatrze własną parodię. Zanik starej komedii spowodowany był zmianą polityczną, ograniczającą wolność twórców, a także wpływem pewnych tragedii Eurypidesa, utrzymanych w tragikomediowej lub melodramatycznej poetyce, z „białymi finałami". Dokonywały one obniżenia tragedii i stanowiły dla komedii wzór systemowy i realistycz-



„Jesteśmy raczej homo ridens, istotami śmiejącymi się, lub – w istocie – homo risibilis, co sugeruje zarówno istotę śmieszną lub niedorzeczną", jak „istotę obdarzoną śmiechem. Humor jest ludzki, arcyludzki" (Simon Critchley). Dążenie do wzbudzenia śmiechu widać doskonale w tym szkicu Tadeusza Orłowicza, stanowiącym projekt kostiumu dla Tartuffe'a, głównego bohatera *Świętoszka*, wysokiej komedii Moliera. Traktuję ją tutaj niemal jako emblemat gatunku. Projektując kostium artysta dał bowiem zarazem swoisty zarys ujęcia postaci, całego utworu oraz syntezę gatunku.

ny, tonujący farsowość efektów i farsowy śmiech. Będzie to już wzór literacko-teatralny, obcy starej komedii. Od tego momentu komedia może być przeciwstawiana tragedii na zasadzie komplementarnego kontrastu: oto tragedia „przedstawia ludzi lepszymi", komedia „gorszymi niż są w rzeczywistości" (Arystoteles).

Komedia średnia mieć więc będzie inny charakter, skoncentruje się na codziennym życiu miejskim, utrzyma jednak **parodię mitologiczną** i parodię tragedii tzw. **hilarotragedię,** przechowa ślad wojen miast w komediowej konfrontacji dwóch domów (rodzin). Akcja będzie się teraz rozwijać na wzór tragedii, pojawią się zmienne sytuacje dramatyczne i postacie o rysach psychologicznych, chór ograniczy swą działalność. Taki wzór poprowadzi dalej **komedia nowa**, kolejna odmiana gatunku, której mistrzem będzie Menander. Stworzył on typ komedii obyczajowej z wyrazistymi postaciami, z intrygą pieniężną lub miłosną, zachował jednak starą formę parabazy. W *Tarczy* wygłasza ją bogini szczęśliwego przypadku, Tyche, a w roli quasi-chóru, w istocie swoistego rezonera-komentatora, autor obsadził sprytnego niewolnika. Do obu postaci komedii sięgną dwaj autorzy rzymscy, Plaut i Terencjusz. Nie byli jedynymi komediopisarzami, ale najważniejszymi i właśnie oni stworzyli podwójny, kontrastowy względem siebie wzór gatunku: aktorski (Plaut) i autorski (Terencjusz). Od tej chwili komedia stanie się czymś w rodzaju ramy gatunkowej dla wielu jej odmian i wariantów lub gatunkiem politypowym, rozpostartym między zabawnym teatrem śmiechu (Plaut) a poważnym teatrem uśmiechu (Terencjusz). Ta przestrzeń możliwości określi gatunek przez cały czas jego istnienia.

Rzymska komedia była gatunkiem niższym niż tragedia. Miała z jednej strony – podobnie jak grecka – wyłącznie teatralną postać ludowego **mimu,** który stanowił rodzaj performansu, z drugiej zaś podwójną postać pisaną: pierwszą, **togatę**, z akcją w Rzymie, grano w togach, drugą, przerabiającą greckie komedie, zlokalizowaną w umownych greckich miastach, zwano **palliatą,** od krótkich płaszczy greckich. I Plaut, i Terencjusz byli mistrzami palliaty (III/II wiek p.n.e.), choć zaznaczali wyraźnie odrębność swych komedii. Plautowska, aktorska odmiana komedii miała charakter czysto teatralny. Liczyła się w niej przede wszystkim typowa postać-stały znak sceniczny, uchwycona w komediowych sytuacjach tworzących komedię intrygi. Mogła zjawiać się w różnych anegdotach, opartych na stałych chwytach gatunku, jak qui pro quo (nieporozumienie), przebieranka, podwojenie (motyw sobowtóra). Sztuki te cechował komizm sytuacyjny, dowcip językowy, świadomość teatralnej gry (aktorzy „wypadali" z roli, nawiązywali dialog z widzami), wypełniał je śpiew i żywy ruch. Najsłynniejsze to *Bracia* i *Żołnierz samochwał*, z których pochodzą nieśmiertelne typy komedii, farsowy tchórz-chwalipięta i wywiedziony w pole mizantrop. Ten rodzaj kome-

dii, zwany klasycznym, przejmie odrodzenie, prowadząc go do Moliera i komedii XVIII wieku.

W przeciwieństwie do sztuk Plauta komedia Terencjusza była tworem autorskim, zatem posiadała całościowy charakter, jedność kompozycyjną i spójność strukturalną, przy zrównoważeniu akcji i postaci. Tworzyła portret świata o wyrazistych wartościach rodzinnych i ludzkich, uwiarygodniała wydarzenia. Nie projektowała jawnej gry aktorskiej, natomiast dbała o iluzję i konsekwentnie budowała psychologiczne portrety bohaterów, dbając o odpowiedniość relacji między ich wiekiem, zawodem, wyglądem i rolą. Podwójny wątek miłosny komplikował i ubarwiał akcję jego komedii, poważnych w tonie i problematyce, zajmujących biegun przeciwny wobec komedii Plautowskich; jedna z nich, *Świekra*, stanowi właściwie swoistą zapowiedź osiemnastowiecznej dramy. Obie odmiany komedii zakreślają granice gatunku, górną (która jest granicą tragedii) i dolną (stanowiącą granicę farsy). Obie odmiany były jednocześnie znakiem większych (Terencjusz) lub mniejszych (Plaut) wpływów w obszarze gatunku. W późniejszych wiekach przełoży się to na przynależność różnych odmian gatunku – do sygnowanej terminem 'wysoka komedia' literackiej sfery tworzenia lub posługującego się nazwami krotochwili czy lekkiej komedii sfery teatralnego rzemiosła. W pierwszym przypadku obowiązywały zasady literackie, więc np. kreacja pełnowymiarowych postaci, regularnej akcji, w drugim, w większym stopniu traktowanym nie-serio i nastawionym na czystą zabawę, mogły się pojawiać miejsca literacko niewypełnione, przewidziane dla improwizowanych działań scenicznych podejmowanych przez nieskomplikowanych bohaterów.

Spośród rzymskich gramatyków, trzech (poza Horacym) zajmowało się dramatem: Euanthius, Aelius Donatus i Diomedes (wszyscy z IV wieku n.e.), przy czym dwóch pierwszych szczególną uwagą obdarzyło Terencjusza. Euanthius cenił przede wszystkim umiar jego komedii, „że ani nie nadymają się do tragicznej wzniosłości, ani też nie zniżają się do nędznego poziomu mimów". Komentarz Donatusa był rozpowszechniony w renesansowej Europie i utrwalił pozycję Terencjusza. Przeniósł też w następne wieki lapidarną definicję komedii jako „przedstawienia spraw prywatnych bez elementu niebezpieczeństwa". Natomiast Diomedes dał najpełniejszy przegląd odmian rzymskiej komedii: podzielił togaty na **praetextata** (o czynach królów lub dostojników, noszących togi obramowane puprurą) i **tabernariae** (o zwykłych ludziach w prywatnych domach, tabernae). Kolejna odmiana sztuk to **fabulae Atellanae** (nazwa od miasta ich powstania), farsy z maskami: Makkus, głupi żarłok, Pappus – naiwny starzec, Bucco – samochwał gaduła, Dosennus – przebiegły oszust, następny rodzaj to **mim**, zwany **fabulae planipediae** (od bosych stóp aktorów). Niezależnie od gatunkowych

podziałów rozróżniano dynamiczną postać komedii (comoedia motoria), statyczną (comoedia stataria) i mieszaną (comoedia mixta).

Wprawdzie poglądy gramatyków na komedię zostały we wczesnym średniowieczu przechowane przez encyklopedystów (Izydora z Sewilli) i dwunastowiecznych teoretyków, ale późne średniowiecze nie miało już świadomości jej odrębności gatunkowej i stosowało termin do utworów epickich pisanych stylem prostym i mających szczęśliwe zakończenie. Strukturę mieszaną, epicko-dialogową, miał nieduży zbiór tzw. **komedii elegijnych** z XII wieku, swoista izolowana wysepka niedokładnej pamięci antyku. Generalnie trzeba powiedzieć, że średniowieczne formy komediowe rodzą się późno i mają dwie postacie, samodzielną (**farsa**) i niesamodzielną (**intermedia,** międzyaktowe wstawki w misteriach). Obie formy istniały poza literaturą. *Comoedia* była wtedy utworem z dobrym zakończeniem, pokrewnym **krotochwili** (niem. *Kurzweile*), oznaczającej uciechę, rozrywkę, zabawę i widowisko. Dopiero renesans powrócił do pierwotnego znaczenia pojęcia, a prace zajmujące się komedią i śmiesznością podsumowała rozprawa Antonio Riccoboniego *O dziele komediowym – na podstawie nauk Arystotelesa*. Riccoboni syntetyzował poglądy na literacką naturę komedii, dążąc do jej odróżnienia od innych gatunków, ale także oddzielenia od nieliterackiej farsy. Stąd wiersz jako instrument poezji, taniec, muzyka i śpiew, stąd fabuła całkowita, prawdopodobna, jednolita, nieepizodyczna, splątana, godna podziwu, afektywna – to jest wywołująca wesołość i poruszająca. Występują w niej „osoby gorsze w takim rodzaju wady, który wywołuje śmiech" i dlatego Riccoboni dołącza rozdział poświęcony śmieszności, rozważanej w ścisłym związku z teorią komedii.

Sytuacja renesansowej komedii była bardzo interesująca. Tylko rzymska część jej dziedzictwa nadawała się do użytku, wymagała jednak przepracowania. Dokona tego łacińska komedia humanistyczna, przywracająca wartość tekstowi. Kwitła wprawdzie ludowa farsa, ale ani zwyczajowa pogarda ludzi miasta wobec wieśniaków, ani wymagania poetyki, wytyczającej granice literatury nie pozwalały na wykorzystanie jej dorobku. Poruszająca się między dworem a miastem, razem z ich akademiami i stowarzyszeniami, komedia włoska zaczęła wypracowywać sobie kształt literacki tzw. **komedii uczonej** (erudita). Pierwsze kroki należały do Ludovica Ariosta, kardynała Bibieny (*La Calandria*, 1515), Pietra Aretino i wielu innych, choć z tego okresu została przede wszystkim *Mandragora* Niccola Machiavellego (1518), okrutna komedia o udanym oszukaństwie starego męża i wepchnięciu do łóżka jego żony przystojnego młodzieńca. Prócz tego należy wspomnieć o weneckiej farsie błazeńskiej Angela Beolca zwanego Ruzzante, którego twórczość wychodząca ze źródeł ludowych zbliża się z czasem do komedii uczonej. Ona to staje się podłożem dla komedii regularnej, to jest wyposażonej w reguły

literackie, której kształt zarysowany we włoskim renesansie zostanie umocniony przez poetyki klasyczne i potwierdzony przez akademizm XIX wieku. Tyle tylko, że za komedią regularną krok w krok podążają znienawidzone przez klasycyzm hybrydy gatunkowe. Niektóre zostaną zaakceptowane, inne odrzucone i wykluczone z oficjalnego życia teatralnego, choć przecież właśnie one w ostatecznym rozrachunku okażą się zwycięskie.

Około połowy wieku komediową pałeczkę od Włochów przejmują Francuzi. Pierre Larivey naśladuje komedię włoską, zapożyczając się także u Hiszpanów, podobnie postępują inni. Gatunek rozkwita na pożyczkach, przechwyceniach, przejęciach, kontaminacjach. Komedia francuska staje się szlakiem, którym wędrują w Europę wzory włoskie i hiszpańskie, nawet angielskie – te ostatnie za sprawą La Calprenede'a. Jeszcze nie istnieje poetyka klasycystyczna, jeszcze komedia może swobodnie wybierać różne drogi – burleski, farsy, tragikomedii, komedii pasterskiej. Z francuskiej perspektywy, która powoli stanie się dominująca w całej Europie, Anglicy się nie liczą, tworzą bowiem komediowe hybrydy, **romanse, komedie romantyczne**, **komedie fantastyczne** – może poza jedynym Benem Jonsonem i jego zbliżoną do francuskiej **komedią humorów,** która przydziela bohaterom jeden z podstawowych czterech temperamentów. Hiszpanie są jeszcze gorsi, mają bowiem teorię aklasycznej, komercyjnej komedii stworzoną przez Lopego de Vegę (*Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach*, 1601). O Niemcach na razie nie ma co mówić, a najwybitniejszy niderlandzki autor dramatyczny, Joost von den Vondel, jest głównie autorem tragedii. Niejako więc z konieczności największym komicznym dramatopisarzem czasu zostanie Pierre Corneille, zwłaszcza jako autor *Iluzji* (*L'illussion comique*), która jest pochwałą teatru czy la *Galerie du Palais*, la *Place Royale* (1633-1634) i *Kłamcy (le Menteur*). Giętkiemu pióru Corneille'a, tworzącego obok *komedii* i **tragedii** także **tragikomedie** i **sztuki pasterskie** nie dorówna w komedii Jean Racine (*Pieniacze*, 1667), natomiast po wielekroć przewyższy go Molier. Jego komedia wchłonęła zarówno niskie **farsy**, które musiał tworzyć i grać podczas wędrówek na prowincji, jak i tradycję francuskiej ludowej komedii bliskiej włoskiej **komedii dell'arte**, samą dell'arte, wszak w Paryżu dzielił z Włochami scenę, wchłonęła **komedię uczoną** i regularną (to już epoka klasycystycznych poetyk). Właściwie uprawiał wszystkie gatunki i warianty komedii: **tragikomedie** (*Don Juan*), **komedie z baletem i śpiewem** (*Mieszczanin szlachcicem*, *Księżniczka Elidy*), które stanowiły część uroczystości dworskich, farsy (np. *Lekarz mimo woli*), **komedie szkatułkowe** o epizodycznej konstrukcji (*Natręty*), **komedie intrygi** (np. *Szelmostwa Scapina*), **komedie obyczajów** (np. *Grzegorz Dyndała*), **komedie charakteru** (np. *Mizantrop*, *Skąpiec*) czy **komedie dysputacyjne** (jak *Krytyka „Szkoły żon"*). Wykorzystywał tradycyjne typy komediowe – kochanków, we Francji zwanych *jeunes pre-*

mières, śmiesznych starców, waletów mistrzowsko rozgrywających partie dla swego pana, sprytne subretki. Utrwalił, nie tylko we Francji, model komedii uznającej reguły, ale przechodzącej ponad nimi, o czym świadczy szereg scen i motywów farsowych wprowadzonych do największych dzieł. Na szczęście komedia nie była głównym obiektem zainteresowania poetyk, dzięki czemu zyskiwała pewną swobodę ruchu między literaturą, teatrem a rzeczywistością. Molier „dorobił się" wielu kontynuatorów, przenoszących jego wzór w wiek XVIII.

Był to wiek oficjalnie kultywujący wzór klasyczny, choć nieoficjalnie omijający reguły, jeśli tylko się dało. Niemniej wzór obowiązywał. Wyprowadzono go z tradycji grecko-rzymskiej oraz włoskiej komedii uczonej, zalecając w kilku odmianach: **obyczajowej, intrygowej, sytuacji i charakteru**. Kształtowały ją głównie dwie odmiany komizmu, komizm humorystyczny i satyryczny. Dla regularnych postaci gatunku wiek XVII zbudował Raj Literatury, który w wieku następnym opanował całą Europę. Wypracowany przez Moliera balans czynników literackich i scenicznych został zachwiany przez dominację jednego lub drugiego. Ortodoksyjny klasycyzm akcentował znaczenie elementów literackich, scenie zależało głównie na efektach aktorskich. Walory literackie miały górować nad teatralnymi, uznanie komedii zależało zarówno od regularnej formy, jak i myśli w niej wyrażonej – nade wszystko moralistycznej. Stulecie dalekie w życiu od moralności dbało o nią na scenie. Logiczna linia akcji bez niepotrzebnych epizodów, za to ograniczona przez trojaką jedność, jednolita koncepcja stałego charakteru, regularny wiersz – wszystko to tworzyło klasyczne „uzbrojenie" gatunku. Taka czysta, moralna i poważna postać gatunku powstała w dziełach Philippe'a Nericault zwanego Destouches'em, wyznaczając drogę komedii serio, niemal pozbawionej uśmiechu, co przechylało ją w stronę późniejszej dramy. W tym samym kierunku podążała niemiecka **komedia poważna** Lessinga, ze słynną *Minną von Barnhelm* na czele. Ale obok niej, wskutek związków sztuki z niemoralnym jarmarkiem, powstawała komedia o humorze cynicznym, jak u Alaina Lesage'a oraz lekka postać gatunku, dzieło następców Moliera, a także lubująca się w czystej grze, spokrewniona z francuską wersją włoskiej dell'arte komedia Marivaux. Niezbyt daleko znajdą się komedie Beaumarchais, *Cyrulik sewilski*, a szczególnie *Wesele Figara* – zwariowane **imbroglio**, wykorzystujące stare chwyty komediowe: qui pro quo (nieporozumienie), niespodziankę, przebranie, oszukanie widza. Komedia Beaumarchais znajduje się na granicy dominacji literatury, stwarza bowiem świat przede wszystkim teatralny, gra nieprawdopodobieństwem i zaskoczeniem. Dwie komedie, Lessinga i Beaumarchais nie wygrałyby konkursu regularności, obie też stanowią mieszanki stylowe. Obie stały się jednak dla następnych stuleci w istotny sposób wzorcowe, wyznaczyły bowiem dwie drogi gatunku: powagi i wesołości.

W drugiej połowie wieku do gry o komedię włączyła się Wenecja, a ściślej mówiąc – dwie indywidualności autorskie, Carlo Goldoni i Carlo Gozzi. Pierwszy pragnął „ucywilizować" komedię dell'arte, zmieniając ją w zapisaną, regularną rodzinną fabułę, drugi wprowadzał scenariusze baśniowe (też z dokładnie rozpisanymi rolami), ale z postaciami dell'arte, tworząc spokrewnioną z komedią fantastyczną **baśń dramatyczną**. Realizm mieszczański Goldoniego w wersji moralistycznej stanął naprzeciw scenicznej fantastyki i nieprawdopodobieństwa Gozziego, zgrabna komedia *Mirandolina* i świetna *Awantura w Chioggi* – starły się z *Miłością do trzech pomarańczy, Królem Jeleniem, Krukiem*. Właściwie wygrali obaj, choć każdy w innym czasie, pozostawiając znów dwa wzory gatunkowe. Przy tym wzór Gozziego zdradzał niejakie pokrewieństwo z komediami elżbietańskimi, zwłaszcza z komediami romantycznymi, komediami fantastycznymi i romansami.

Już w wieku XVIII pojawiały się narzekania, że „humor ucieka dziś ze sceny i wkrótce może się zdarzyć, ze naszym komikom nie zostanie nic prócz jaskrawego kubraka i piosenki. – pisał Oliver Goldsmith, jeden z ostatnich przedstawicieli wesołej angielskiej komedii – (…) Nie jest łatwo odzyskać rzecz, którą się straci; i sprawiedliwą poniesiemy karę za grymasy, jeśli wypędziwszy humor sami siebie ograbimy ze sztuki śmiechu". Niestety, Goldsmith miał rację, czas kary przyniósł rozpoczęty pod znakiem wojen wiek XIX, który był wiekiem statecznym, ceniącym dobra doczesne i nie za bardzo sprzyjającym komedii, mimo iż miała ona w różnych miejscach kontynentu błyskotliwych autorów: we Francji – Alfreda de Musseta, w Niemczech – Christiana Dietricha Grabbego, w Austrii – Johanna Nestroya, w Polsce – Aleksandra Fredrę, w Rosji – Mikołaja Gogola, w Anglii – zapoznanego dziś Henry'ego Fieldinga. Jeżeli Schelling mógł twierdzić, że w tym stuleciu komedia, w przeciwieństwie do obniżonej do dramatu tragedii, ma rację bytu, to musiał (co mało prawdopodobne) w swym rachunku uwzględniać utwory komercyjne. Przede wszystkim bowiem istniał legion doskonałych komercyjnych autorów, głównie francuskich, którzy uratowali komedię, związując ją z komercją i niejako przy okazji opanowali rynki europejskie: Eugène Scribe, Eugène Labiche, Octave Feuillet, Victorien Sardou, Emile Augier, autor uroczych bluetek Eduard Pailleron, spółka Meilhac i Halévy, zjadliwy Henri Becque i Henri Lavedan, Jules Lemaître etc. To oni, tworząc komercyjną komedię bulwarową – dowcipną, aktualną, atrakcyjną, podporządkowaną scenicznemu efektowi – odnowili dla gatunku świat gry, do której (jak mówi Caillois) odnosi się „całość ludzkich działań i ambicji". Ze starej postaci gatunku zachowali poszczególne elementy, łącznie z wydawałoby się zmurszałą intrygą. Wiedzieli jednak, że jest ona, jako maska losu, znakiem przywłaszczenia przez bohaterów praw do boskości, że uruchamiając grę wyzwala przeciwgrę i posiada niezawodnych animatorów:

niezależną kobietę i spryciarza. A związując komedię silniej z rzeczywistością, nadali jej taką formułę, w której pozaczepiane o siebie działania postaci doskonale zastąpiły intrygę, stanowiąc motor komediowych wydarzeń.

W wyniku poczynań autorów i teatrów komedia niemal zupełnie ulega komercjalizacji, wchodząc w krąg kultury popularnej. „Najbardziej wyrazistą i rozpowszechnioną formą kultury popularnej – pisze James Combs – jest lekka komedia". Jej znakiem rozpoznawczym stanie się stworzona przez Scribe'a technika pisania, *pièce bien faite* (*well made play*), czyli sztuka dobrze zrobiona – doskonały mechanizm komediotwórczy i dla gatunku bezcenny. Było to bowiem koło ratunkowe dla zbyt poważnego gatunku, pozwalające wykorzystać wszystkie stare tricki i chwyty, umożliwiające wynalezienie nowych, zaakceptowanych przez widza, gdyż to on decydował o jej istnieniu. A on – w nader poważnym stuleciu – chciał się bawić i śmiać, a przynajmniej odprężyć na niekłopotliwej angielskiej **komedii filiżanki i spodka**, czyli **komedii konwersacyjnej**. Komedię ratował także ożywczy „kontrakt" z farsą, która teraz często nazywana bywa komedią i poszerza jej obszar gatunkowy ku **komediofarsie, krotochwili, lekkiej komedii, komedyjce, bluetce**, tym bardziej że niejako z drugiej strony obszar ten zwężał melodramat. „Dotleniał on wprawdzie komedię, lecz jednocześnie modyfikował fabuły, prowadząc gatunek w kierunku sztuki poważnej, choć zarazem był jednym ze źródeł **komedii problemowej**. Na przełomie wieków rozpocznie karierę kolejny „dotleniacz", groteska (Alfred Jarry, Guillame Apollinaire), która stworzy **komedię groteskową**, przez niektórych autorów zwaną krótko **groteską.** Wskutek tego kategoria estetyczna zacznie funkcjonować w roli nazwy gatunkowej. Duvignaud traktuje groteskę jako „działanie umowne", środek używany przez ciało w akcie protestu przeciwko uroszczeniom rozumu. Przywraca świat cielesny „i tworzy w ten sposób całość żywą". Może być totalnie obrazoburcza i obsceniczna, jak w *Królu Ubu* Jarry'ego, może zacząć się mienić przemiennymi barwami komedii i tragedii, nie stając się wszakże tragikomedią, jak u Czechowa, może okazać się „komedią krzywego zwierciadła", jak u Valle'a Inclana lub przybrać kształt humorycznego cienia rzeczywistości, jak u Pirandella.

Komedia bowiem – jak słusznie powiedział William Hazzlit – „w sposób naturalny się zużywa", dlatego też tworzy niezliczoną ilość odmian gatunkowych i nie-gatunkowych oraz ich wariantów, ale także wariantów tych wariantów. Nie wynika dzisiaj, jak twierdził Diderot, z upodobania do prawdy, lecz (jak mówi Michel Bouquet) do samej komedii. Dlatego też w XX wieku swoistą modelową kreację oferują jej dwaj autorzy, Oskar Wilde i George Bernard Shaw, uprawiający obie odmiany komedii, poważną, w postaci **komedii idei** czy **komedii filozoficznej** oraz **komedię farsowo-groteskową.** Awangarda stworzy własne komedie, we Francji powstanie

komedia surrealistyczna, we Włoszech, w Polsce, w Rosji – **futurystyczna.** Znamiona nie tyle awangardowości, co bezwzględnego nowatorstwa ma komedia Witkacego, niekiedy „z trupami", czasem zamieniona w „tragedię sferyczną", innym razem „w nie-euklidesowy dramat".

Wszystko to będą reakcje na realizm, psychologizm, weryzm, naturalizm, niszczące lekkość, ludyczność i poezję teatru, całą fantastyczność gry w grze, w której komedia tak celowała. Wiek XX powoła do życia jednak już inną komedię, zdominowaną przez teatr, nie przez literaturę, daleką od regularności, choć niekiedy z niej korzystającą. Lekkomyślne, trochę szalone i nieodpowiedzialne lata dwudzieste staną się ostatnim okresem dominacji komedii w jej wielu odmianach, **krotochwili, lekkiej komedii, groteski,** najczęściej przechodzącej na stronę komercji. Po wojnie pojawią się absurdyści, grający składnikami komedii, farsy, groteski, jarmarcznego teatru i kina, zwłaszcza gdy ich dzieła są propozycją serio. Komedia bowiem zmienia się w grę gatunkową konwencją, jako komedia na opak wywrócona, jak u Tadeusza Różewicza. W postaci komercyjnej, w symbiozie z farsą trwa jako związana z komercyjnym typem bulwarowego teatru **komedia bulwarowa**, rodzaj ludycznej sztuki czystej, zdefiniowanej przez perfekcyjne rzemiosło, nadające utworom lekkość i płynność. Komedia ta opiera się przy tym na doskonale przygotowanym lawinowym absurdzie i narastającym nieprawdopodobieństwie, co widać doskonale w twórczości Alana Ayckbourna. W świecie, w którym (jak pisze Combs) „znacznie rozszerzył się obszar tego, co śmieszne", w którym wszystko wysokie „rzuca się na pastwę niskiego komizmu" może to właściwa droga. W ten sposób bowiem udaje się zachować coś, co jest de facto „niczym" – komedię.

I nie wiem, czy ma jeszcze jakiekolwiek znaczenie zmieniające się w trakcie stuleci jej przypisanie do literatury czy przynależność do teatru.

Bibliografia

Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1981, BN II 209

Bouquet M., *La leçon de comédie.* Entretiens avec J.-J. Vincensini, Paris 2003

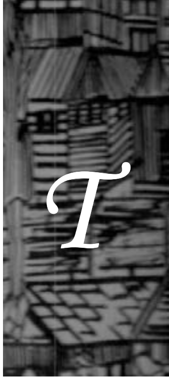
Combs J.E., *Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, posłowie A. Chałupnik, Warszawa 2011

Duvignaud J., *Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, posłowie L. Kolankiewicz, Warszawa 2011

Frejdenberg O., *O komedii starożytnej*, przeł. W. Grajewski, w: O. Frejdenberg, *Obraz i pojęcie*, przekł. i posłowie B. Żyłko, Gdańsk 2007

Frejdenberg O., *Poetyka fabuły i gatunku*, przeł. A. Pomorski oraz *Wprowadzenie do teorii folkloru antycznego.* Wykład XI i XII, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, w: *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, wstęp W. Grajewski, Kraków 2009

Gurewitch M., *Comedy. The Irrational Vision*, Ithaca 1975
Levrault L., *La comédie (évolution du genre)*, Paris [b.d.]
Matt von P., *Intryga. Teoria i praktyka podstępu w literaturze*, przeł. J. Sellmer, A. Żychliński, Warszawa 2009
Miszalska J., Surma-Gawłowska M., *Historia teatru włoskiego*, t. 1, 2, Kraków 2008
O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych, red. E. Udalska, t. 1-3, Warszawa 1989, 1993, 1997
Ratajczakowa D., *Światoobraz komedii. Podłoże gatunku i jego przemiany*, w: *Humor w kulturze – kultura humoru*, Tarnów 2002
Riccoboni A., *O dziele komediowym – na podstawie nauk Arystotelesa*, przeł. J. Mańkowski, w: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982, BN II 205
Rzymska krytyka i teoria literatury, wybór, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, BN II 207
Skwara E., *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001
Visages du théâtre au XVIIe siècle. Mèlanges en l'honneur de Roger Guichemerre, Paris 1994



Tragedia/tragedie

Z najstarszym gatunkiem dramatycznym, jakim jest tragedia, chyba zawsze były kłopoty. Na dobrą sprawę zaczęły się bardzo szybko, bo w czasie jej największych tryumfów, gdy Platon potępił ją za wywoływanie uczuć i emocji uważanych za niewłaściwe, za doprowadzanie widzów do stanu, w którym płacze się z przyjemnością, za intensyfikowanie pożądań i afektów. Niebezpieczny w tragedii był zatem pierwiastek naśladowczy, czyli mimesis, podstawa gatunku, znacznie starsza niż tragedia, ściśle związana z kulturą oralną. W oralnych praktykach, takich jak pieśni, tańce, w melodii, w występach chóru, zawierał się proces przekazu tradycji, przykładów i ostrzeżeń, swoistej sztuki życia w dawnym społeczeństwie, pisze Eric Havelock. Te oglądane przez ówczesnych performanse kulturowe stanowiły rodzaj występu, pokazu, przemawiały poprzez demonstrację działania zarówno fizycznego, jak i językowego. W przeciwieństwie do VII i VI wieku, zwanych wiekami lirycznymi, wiek V był stuleciem dramatu. Nazwa tragedii oznacza pieśń kozła – od *tragos* 'kozioł', znak ofiary i *aoide* 'pieśń'. Przyjęła ona wiele z gatunków poetyckich, takich jak hymn, pean, dytyramb, elegia, pieśń monodyczna, chóralna, pochwalna, biesiadna. W tragedii śpiew, rytm, melodia tworzyły chóralny performans, podstawę gatunku.

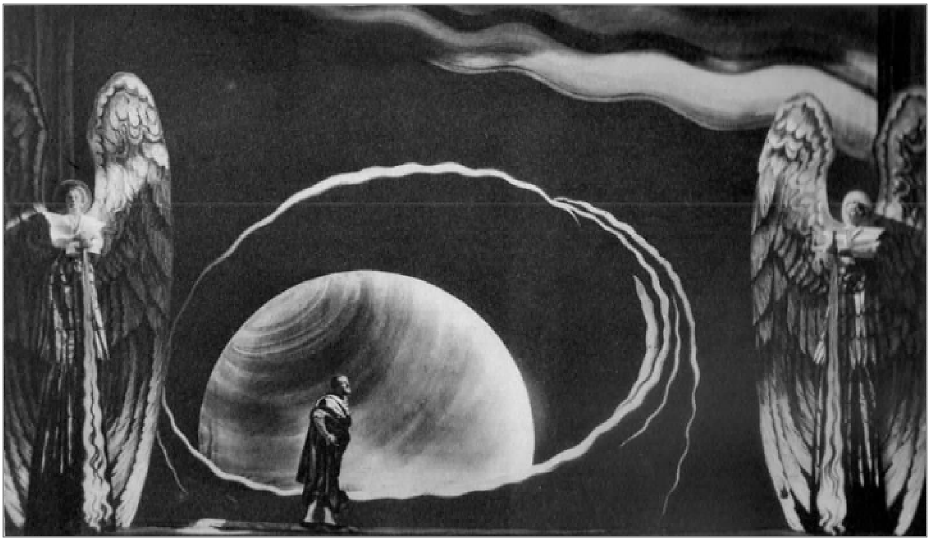
Oralne performanse uformowane jako spektakle włączone były w całościowy układ społeczny i ten układ nadawał im znaczenie. Dlatego funkcja społeczna poety była wtedy niemożliwa do przecenienia – „był składnicą wszelkiej mądrości i wiedzy, nauczycielem, (…), »zapoznanym prawodawcą« swojej społeczności. (…) wiersz, wraz z jego formularnymi schematami brzmieniowymi, jest najłatwiejszym przekaźnikiem dla kultury oralnej, w której pamięć, albo przechowywanie tradycji, posiada zasadnicze znaczenie. (…) zdolność zapisywania ma znacznie więcej wspólnego z zapominaniem niż zapamiętywaniem: zatrzymuje przeszłość w przeszłości zamiast nieustannie odtwarzać ją w teraźniejszości" (Northop Frye). Tak właśnie działały tragedie greckie – odtwarzały w teraźniejszości wielkie mity, właściwie składając się z powtórzeń. Wszak recytacja w kulturze oralnej wymaga wielu powtórzeń, by tekst zapadł w pamięć słuchaczy. „W przedstawieniach dramatycznych zachowały się te środki, za pomocą których w warunkach

oralności pierwotnej kontrolowano ethos społeczeństwa; powtórzenia zdań zawierających wiedzę, zachowany w żywej pamięci przewodnik po egzystencji". W czasach tragików oralność wciąż była żywa i silna. Literatura grecka „aż do Eurypidesa była tworzona jako performance, z myślą o ustnym wykonaniu, we właściwym tej formie języku" – zauważa Havelock. Jakby dopełniając tę kwestię Oliver Taplin wyjaśnia, że „Tragicy greccy musieli spisywać swe słowa, jednak było to zagadnienie marginalne, słów używano po to, by »czynić« i – synonimicznie i nie mniej powszechnie – nauczać". Jądro teatru jest przecież oralne, świadczą o tym nie tylko powtórzenia pojawiające się jeszcze u Szekspira, który był długo jedynie wystawiany (pierwsze folio ukazało się dopiero w 1623 roku), świadczy również tradycyjne zrównywanie scenicznego słowa z działaniem, wariacyjność i adaptacyjność tekstów i motywów, ustabilizowanych w swej powtarzalności czy fakt, że do dziś teatr wymaga wypowiadanych, nie czytanych dialogów. Tyle że nowożytność ustaliła dla nich formę pisaną, a „technika piśmienna nie jest zgodna z techniką ustną – przeto nie można ich ze sobą połączyć" – uważa Albert Lord. Można jedynie stylizować tekst zapisany na ustną wypowiedź, jak czyniły całe pokolenia nowożytnych autorów dramatycznych.

Tragedia, która zaczęła się kształtować w epoce oralnej, narodziła się jednak w zderzeniu z rzeczywistością pisma, przekształcającego „wszystko, z czym się zetknie", a przede wszystkim oralne sposoby komunikacji. Pismo budowało inny sposób myślenia, nie konkretny, lecz abstrakcyjny, oparty na tekście, nie na słuchaniu, zdolny do tworzenia systemów pojęć, do uruchamiania wyobraźni porządkującej rzeczywistość, więc narzucającej jej formę, która „wyzwala twórczego człowieka z ograniczeń jego przygodności", pisze Frye. Dzięki pismu „zasady wyłaniają się w wyniku dedukcji i łączone są w systemy logiczne" – stwierdza Jack Goody. Tragedie greckie docierały do swych odbiorców w V wieku p.n.e. w dwóch postaciach, teatralnej (powszechnej) i zapisanej (elitarnej). Jako pierwsze spisano i opublikowano eposy Homera, Havelock nazywa je „językową przechowalnią wytworzoną oralnie w celu zachowania kultury". I nie bez powodu Atenajos przytaczał słowa Ajschylosa, że jego tragedie są jedynie „odkrojonymi kawałkami z wielkiej biesiady Homera", Platon nazywał Homera „mistrzem tragedii", a Arystoteles sugerował, że jego epopeje dostarczyły nowemu gatunkowi mitycznych schematów fabularnych. Treść mitów można bowiem było wariantować dopiero od momentu, gdy w Homerowej piśmiennej publikacji uzyskały swą kanoniczną postać.

Tragedię grecką tworzą arcydzieła trzech dramatopisarzy, Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, traktowanych jako początek greckiej literatury dramatycznej i greckiego teatru. Widzimy w nich arcydzieła literatury, zapomi-





Podążając za myślą Hansa Beltinga można powiedzieć, że tragedia tworzy scenę, „na której umiera się wiele razy", swoisty „trzeci świat między życiem i śmiercią, w którym zmarli nie muszą wracać do życia, ponieważ są odgrywani jako żywi". Co zresztą brzmi jak myśl Tadeusza Kantora. Na ilustracjach dwie kanoniczne tragedie: Szekspirowski *Hamlet* z 1946 roku z New Theatre z Johnem Gielgudem w kluczowej scenie z czaszką Yoricka oraz projekt dekoracji Wincentego Drabika Prologu do *Fausta* Goethego, Teatr Narodowy, 1926.

nając, że (po pierwsze) poza nimi, jak stwierdza Havelock, „kryją się znaczące ślady żywotnej oralności", że (po drugie), jak twierdzi Lord, przyzwyczajeni jesteśmy do myślenia o tekstach zapisanych w kategoriach najwyższej jakości, co nie zawsze jest prawdziwe, a (po trzecie) jedynie dzieła tych trzech autorów ocalały w całości ze sporej produkcji tragediowej, co wprowadza złudną perspektywę, że powstający razem z tragedią teatr grecki współtworzyły wyłącznie wielkie utwory. Tymczasem z zachowanych szczątków niewiele możemy powiedzieć o innych tragediach. I tylko ocalali potwierdzają wielkość własną i helleńskiego teatru. Potwierdza ją również *Poetyka* Arystotelesa, poświęcona tragedii. Właśnie w tym bardzo ważnym tekście forma została przesunięta z płaszczyzny kulturowej na literacką i związana z kunsztem poetyckim. Dla renesansowego klasycyzmu był to najsilniejszy rodzaj więzów, gwarantowany przez autorytet Arystotelesa. Tragedia stała się po prostu gatunkiem literackim i nic nie mogło zmienić tego stanu rzeczy. Wprawdzie istniały różnice pomiędzy autorami klasycznymi, lecz potwierdzały one tylko wielkość gatunku, choć ataki Arystofanesa na Eurypidesa przypominają opinie o tragediach Szekspira traktowanych najpierw jako dzieła pełne błędów, dopiero potem jako inny model gatunku.

Poetykę zdominował „niezmiernie skomplikowany rodzaj założeń badawczych" – pisze Elżbieta Sarnowska-Temeriusz i nazywa go „teorią zasad twórczych", „teorią czynników generujących" lub „teorią poetyckich modeli". Na plan pierwszy wychodzą czynniki poetyckie i teoria zasad, pozwalających uchwycić modele tragedii. Termin „poetyka", tłumaczy Sarnowska-Temeriusz – „jest niemal równofunkcyjny z terminem »sztuka naśladowcza«", a naśladowanie dotyczy całej aktywności artystycznej. Nie chodzi bowiem Arystotelesowi o podział sztuki poetyckiej, ale sztuki mimetycznej, obejmującej też taniec i muzykę. Obie towarzyszyły wykonaniom tragedii. Sztuka poetycka była więc „szczególnego rodzaju wytwórczością mimetyczną", posługującą się mową obok harmonii i rytmu. Prawdziwy akt naśladowania realizował się w sposób dramatyczny – zatem na scenie i był znamienny dla tragedii i komedii. Używane w nich środki naśladowania stanowiły „podstawę dla wydzielenia ze sztuki mimetycznej – sztuki słowa, a raczej sztuki naśladowania za pomocą mowy (wiązanej lub wolnej, prozaicznej)". Arystotelesowska definicja tragedii, która w czasach nowożytnych miała istotne konsekwencje, brzmiała: „Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej i zamkniętej; posiada określoną wielkość; jest tworem mowy ozdobnej, a w każdej swej części odmiennej; ma postać nie opowiadania, lecz działania; wzbudza współczucie i strach i przez to oczyszcza te uczucia" (przekład W. Tatarkiewicza). Tworzy ją sześć elementów ilościowych (prolog, epizod, eksodos, chór, dzielący się na parodos i stasimon) oraz sześć jakościowych: fabuła, charaktery i myśl, prócz nich wysłowienie,

widowisko i śpiew. Celem i zadaniem tragedii jest (obrosłe biblioteką komentarzy) niejasne pojęcie katharsis, zatem litość i trwoga.

Poetyka wprowadzała tragedię na drogę sztuki, ujawniała powody artystycznego sukcesu, rozważała wartości utworów ze względu na artyficjalność rozwiązań i ich piękno, inicjując rozważania teoretyczno-literackie. Podjęli je najpierw pracownicy biblioteki aleksandryjskiej (III wiek p.n.e.), potem gramatycy rzymscy (Diomedes, IV wiek p.n.e.) i teoretycy, zwłaszcza Horacy, którego *List do Pizonów* stanowił traktat sztuki poetyckiej (13-14 rok p.n.e.) i był znany, zanim nowożytni dotarli do Arystotelesa. Jest to o tyle istotne, że w tych traktatach tragedia zaczęła swe życie w teorii sztuki słowa, kontynuowane przez strażników antycznego dorobku w przejściu pomiędzy antykiem i średniowieczem: Boecjusza, „ostatniego Rzymianina" z czasu upadku Rzymu, Kasjodora, Izydora (VI-VII wiek), Donatusa (to już renesans karoliński, VIII-IX wiek). Z tragediowej kultury Rzymu uratowało się niewiele. Zaginęły w niepamięci pierwociny tego teatru z VI i V wieku p.n.e., publiczne igrzyska, zwane ludi Romani, na których być może pokazywano heroiczne spektakle, a „Rzymianie świętowali swoją tożsamość i wielkie czyny" – pisze Mieczysław Kocur. Tragedia bowiem częściowo przeniosła się do rzeczywistości. „Dzieje Rzymu były ciągiem tragedii odgrywanych na prawdziwych polach bitew i w realnych pałacach". Z jednej zatem strony mamy rzeczywiste, okrutne performanse gladiatorów, teatr zwierząt i teatralizowane egzekucje, z drugiej tragedie podążające w stronę lekturowego odbioru.

Gatunek ożywił Seneka, którego krwawe utwory, pełne dzikich namiętności, wbrew powszechnej opinii mają w tekst wpisane działania sceniczne i mogły być grane. Wziął on wiele z Eurypidesa – „nastrój ponurej zbrodni, wątki nieuniknionej zagłady i biegunowe kreacje" postaci. Już wtedy zaczął się proces wyboru z tradycji wielkich mistrzów, będzie on trwać od XVI wieku przez cztery stulecia – do Sofoklesa bowiem sięgnie twórca francuskiej tragedii grozy, Crébillon-ojciec, a także Ibsen. Kluczowy dla dziejów tragedii renesans potraktuje je jako główny wzór gatunku uznanego za największy w ramach klasyfikacji dramatów. Tyle że jest to klasyfikacja literacka. Autorzy poetyk przejmują i rozbudowują koncepcję Arystotelesa: tragedia powstaje jako forma pisana, a scena (obok lektury) jest tylko jednym ze środków jej społecznej egzystencji. Pismo oferuje tragedii długie istnienie, ale niejako za cenę podporządkowania się wyznacznikom formalnym, które są świadectwem miejsca tragedii w konstelacji innych form dramatycznych. Ze względu na wielkość gatunku, właściwie raczej mit jego wielkości, tragedia niejako z góry ma stanowić dla swych twórców przepustkę do wieczności.

Renesansowe marzenie o powrocie do ożywionego teatru antycznego uruchomiło najpierw poetyki, przejmujące ze średniowiecza retoryczną orien-

tację wczesnych traktatów Godfryda z Vinsauf i Jana z Garlandii (XII-XIII wiek), które przechowały świadomość, że jeden z rodzajów mowy, *dramaticon vel dicticon*, jest naśladowczy. Ale na złoty wiek poetyk trzeba było poczekać jeszcze cztery stulecia. Najpierw w XV wieku objaśniano przede wszystkim *List do Pizonów*, dopiero od połowy następnego wzięto się za Arystotelesa, dając tragedii solidną podbudowę teoretyczną i czyniąc z niej kluczowy gatunek dramatyczny. Ale nie teatru – literatury. Było to zasadnicze „przezbrojenie" gatunku, zaanektowanego przez literaturę. Renesansowe poetyki miały silny rys klasyczny, widoczny między innymi w ich normatywizmie, identyfikującym sztukę z regułami tworzenia. Poeta otrzymał status „drugiego boga", dysponującego inwencją i wyobraźnią, najważniejszymi dla twórcy władzami duchowymi, a ich rolę – w przeszłości i teraźniejszości – uznano za społecznie kluczową. Dzięki temu poezja zyskała pradawność pochodzenia i pozycję wiedzy. Nastąpiła też ekspansja teorii mimetycznej w jej różnych aspektach, także jako naśladowania antycznych autorów. Sformowany we Włoszech model gatunku opierał się na zasadzie prawdopodobieństwa i uruchamiał fabuły z wysokich dziejów starożytnych, organizowane wokół kontrastu wielkości i upadku bohatera, łączące się z kategorią tragizmu i jej metafizycznym charakterem. Ograniczały tragedię trzy jedności: arystotelesowska jedność akcji, wywiedziona z niej jedność miejsca i zaproponowana przez Castelvetra jedność czasu.

W antycznej tragedii zderzały się dwie etyki, pisze Olga Frejdenberg: obiektywna, oparta na micie i subiektywna, etycznie utożsamiana z niegodziwością. Ponieważ był to dramat demonstrujący prawa świata i jego moralny porządek, subiektywizm bohaterów musiał się rozbijać o obiektywizm mitologicznych formuł losu, ukazując kruchość rzeczy i spraw ludzkich w tym konflikcie wolności z koniecznością. Na ogół protagoniści tragediowi otrzymywali w udziale śmierć, zbawczą i oczyszczającą. Nie ma jednak w tragediach pojęcia śmierci, jest jedynie jej mitologiczny obraz jeszcze żywej osoby odchodzącej z podium, poza którym zginie. Była to idealna formuła gatunku, ożywiająca jego mit, który był jednocześnie mitem idealnego teatru. Marzenie o nim w nowych czasach poruszało renesans.

To marzenie wydawało się spełniać nie tylko w poetykach Francesca Robortella, Lodovica Castelvetro czy Juliusa Scaligera, ale również w praktyce. Pojawił się legion twórców wielkiego gatunku, śladem Greków tworzących tylko tragedie. Tyle że już wówczas nie było jednego typu tragedii, a reguły poetyki mające na celu stworzenie czystych reprezentacji gatunkowych były kwestionowane przez dzieła nieczyste. Nastąpiła też dywersyfikacja modeli tragediowych, która będzie się tylko pogłębiać, powołując do życia wiele odmian i ich wariantów.

Wbrew późniejszemu przekonaniu, że kształtujące kulturę europejską chrześcijaństwo przekracza tragedię, pojawiła się **tragedia chrześcijańska**. Jej bohater demonstrował prawość swej duszy i cierpiąc męczeństwo udowadniał swą siłę. Jeden z najlepszych przykładów to tragedia Jeana Rotrou o świętym Genezjuszu. Był to typ nie spełniający wymagań regularności i czystości gatunkowej. Typ drugi, również „nieczysty", który można nazwać konfiguracyjnym, powstał w epoce elżbietańskiej i związany był ze scenami komercyjnymi. Przyniósł *Tragedię hiszpańską* Thomasa Kyda, *Tamerlana* Christophera Marlowe'a, a także *Makbeta* czy *Króla Leara* Szekspira. Swe epizodyczne konstrukcje **tragedia elżbietańska** opierała na zestawianiu różnych kategorii estetycznych – komediowej, burleskowej, tragediowej, na łączeniu grozy i patosu z groteskowością, na zmieszaniu rodzimych tradycji średniowiecznych z wzorem senekiańskim. Wariant gatunku ograniczony do relacji małżeńskich i terytorium domu zwał się **domestic tragedy**, w przyszłości zainspiruje **tragedię mieszczańską**. Renesansowy typ trzeci, dworski, zawierał tragizm przesunięty do przyszłości, winę tragiczną utożsamioną z winą moralną i rozłożoną na obie strony konfliktu. Jego wzorem był „olśniewający konstrukt" Sofoklesa, jego echo odnajdziemy w późnohumanistycznej *Odprawie posłów greckich* Jana Kochanowskiego, tragedii racji, sięgającej do motywu trojańskiego u Homera poprzez Eurypidesa, a wersyfikacyjnie pokrewnej *Sofonisbie* Trissina. Typ czwarty zrodził się w Niemczech, pod wpływem występów zespołów angielskich i stworzył nieczystego widowiskowego „potwora", **Haupt-und-Staatsaction**. Na skraju wieku XVI i XVII powstała **tragikomedia**, tym razem „potwór" włoski, rozwijany także w Anglii, we Francji, w Hiszpanii.

Wiek XVII przyniesie typ kolejny, zamknięty typ kategorialny, czyli **klasycystyczną tragedię** francuską. Zamieniała ona motywację metafizyczną na psychologiczną, ściśle przestrzegając reguł dopracowanych przez poetyki francuskie, które przejęły pałeczkę od Włochów. Dramatyczny rząd dusz zaczął Jean Chapelain, kontynuował François Hédelin d'Aubignac i René Rapin, a popularyzował Nicolas Boileau-Despréaux. Poetyki pozostawały w ścisłej relacji ze zmieniającym sytuację tragedii systemem literatury i subsydiowanego królewskiego teatru. Aktorzy tego teatru stali się funkcjonariuszami państwowymi, a świetność tragedii miała wyrażać świetność francuskiej sztuki i zarazem monarchii. W takiej roli zostały „obsadzone" przede wszystkim dzieła Jeana Racine'a, uznane w wieku XX przez Petera Szondiego za realizację tragedii absolutnej – zamkniętej, spinającej zdarzenia prostym węzłem w jednym wielkim działaniu. Tragedia (w przeciwieństwie do komedii) staje się zwierciadłem „kruchości rzeczy ludzkich" – mówi Jean Mairet. Siłą ją poruszającą będzie teraz namiętność, przenosząca widzów w głąb psychiki postaci, a nieszczęścia wielkich tego świata zostały

uznane za czynnik gatunkotwórczy, tworząc podłoże dla późniejszej **tragedii heroicznej** i wciąż wymagając ramy sceny.

Wiek XVIII, potwierdzając wielkość klasycystycznego typu tragedii, jednocześnie będzie demonstrował jego zużycie, objawiające się w ożywianiu wzoru okrucieństwem lub manifestacją sentymentu. Z Anglii przyjdzie wzór dramy mieszczańskiej, steoretyzowany przez Denisa Diderota, w Niemczech dotychczasowy kształt tragedii podważy Gotthold Ephraim Lessing, potem Fryderyk Schiller i narodzą się dwie odmiany gatunku: **tragedia heroiczna**, z bohaterem należącym do publicznej sfery życia społecznego i **tragedia miejska**, tj. mieszczańska, zamknięta w kręgu rodziny. Goethe zaproponuje w *Fauście* nowy wzór, tym razem nie-gatunkowy, egzystencjalną **tragedię poznania**, o dwubiegunowej konstrukcji fabuły konfrontującej komiczność świata i tragiczność rozumu. Stulecie ożywi też wzór Szekspirowski, zaprezentowany przez Woltera w *Listach do Anglików*, który z mijającym czasem będzie powiększał swą strefę wpływów, gromadząc inwektywy i wywołując polemiki, aż do swego zwycięstwa w początkach następnego wieku. Przyniesie on wydobyte z zapomnienia dwa wzory tragedii: promowany przez Augusta Wilhelma Schlegla hiszpański model **tragedii metafizycznej** Calderona oraz odkryty przez Fryderyka Schlegla wzór Eurypidesa (*Porównanie „Fedry" Racine'a i „Hypolita" Eurypidesa*). Świt stulecia zrodzi nowego „potwora", szalenie ekspansywnego, opanowującego niemal jednocześnie sceny we Francji, Niemczech, w Anglii – **melodramat**, nazywany niekiedy **ludową (plebejską) tragedią**, przez lata piętnowany jako bastard, więc potomek z nieprawego łoża wielkiego gatunku.

Mieszczański wiek XIX ponownie zmienił sytuację gatunku z kilku istotnych powodów, które ujawniły się zwłaszcza w jego drugiej połowie jako konsekwencja rozwoju techniki i industrializmu oraz scentralizowanego korporacyjnego kapitalizmu, dokonującego urynkowienia sztuki podporządkowanej aktowi konsumpcji. Heroiczny moment mieszczanina należał do przełomu XVIII i XIX wieku, wiek XIX oparł się na mieszczańskim konformizmie. Jak pisze Gyorgy Lukasc: „Republikańska polis przestaje być ideałem, który należy urzeczywistnić. Grecja nieodwołalnie odchodzi w przeszłość, aby nigdy już nie powrócić". A razem z nią odchodzą dotychczasowe formy tragedii. Hegel przenosi tragizm poza tragedię, do historii i tworzy jego nowożytny typ, jednocześnie **dramat romantyczny** wchłania jakości tragiczne, stając się obniżonym gatunkiem pośrednim, w którym tragizm jest kategorią etyczną w świecie pozbawionym wielkości. Mieszczańskość – mówi Tomasz Mann – oznacza „wyższość porządku nad nastrojem, trwałości nad tym, co doraźne, spokojnej pracy nad geniuszem, który żywi się wrażeniami". Następuje instytucjonalizacja wszystkich form dramatycznych, podział rynku na część oficjalną (gdzie znajdzie się tragedia)

i komercyjną. Ale w obu polach działały prawa gry ekonomicznej. Tragedia znalazła się wyłącznie po stronie literatury, zachowując swą wysoką pozycję. Posiadała literacką autonomię, lecz wyizolowana z rzeczywistości, nie zauważająca zmian przechodzących przez stulecie, powoli staczała się na pozycję przegranej, jednocześnie tracąc dotychczasową względną jedność, jaką jej zapewniały dwie komplementarne koncepcje tragizmu metafizycznego i psychologicznego. Od początku wieku zaczęły pojawiać się konkurencyjne „tragizmy" – najpierw historyczny, potem fatalistyczny (dzieło biedermeieru), społeczny, biologiczny… Akademicka poetyka, która przejęła funkcje klasycystycznej, „panowała" raczej nad oficjalną literaturą niż nią „rządziła" i razem z nią wpadła w pułapkę wzoru wielkiej symbolicznej cieplarni, nazwanej Crystal Palace, miejsca pierwszej wielkiej wystawy światowej, zapowiadającej globalizację. Tu zacierały się już granice między dziedzinami sztuki i przemysłu, produkcja masowa ukazywała swą zbiorową aurę, następował proces rozbijania percepcji, kryzys uwagi, która zyskiwała dynamizm i rozproszenie, a traciła koncentrację.

Kryształowy Pałac był miejscem poznania nowego typu i zarazem rozrywki, jaką stanowił dla zwiedzających wielki spektakl przedmiotów, zestawionych ze sobą w ramach atrakcyjnej ekspozycji, był „uważany za technologiczny cud świata – triumf seryjnej produkcji (…). Wraz z nim triumfalny pochód (…) rozpoczęła nowa estetyka imersji" – pisze Peter Sloterijk. Jonathan Crary dodaje do tego ulotnienie się prawdziwego świata, jego nieoczywistość. Świat, który znalazł się we wnętrzu cieplarni, tej i kolejnych wystaw światowych, był zdeformowanym światoobrazem określonym nie przez reprezentację, lecz przez fizyczne relacje sił. Był spektaklem, lecz jakże innym niż wtedy, gdy Bóg symbolicznie zasiadał na widowni. Nie tworzył wszak wizji świata opartej na wierze, lecz na postępie. Teraz był to określony przez ekonomię gigantyczny spektakl ludzi i rzeczy wystawionych na sprzedaż i eksponujących swój tryumf. Tu, w Kryształowym Pałacu, zaczyna się kryzys reprezentacji, który dotknie teatr w drugiej połowie XX wieku. Także tu zaczyna się kryzys tragedii. Nie mogły go zatrzymać żadne dyskusje jej dotyczące, jak ta polska, opisana przez Marka Dybizbańskiego, w której mieszały się ze sobą wzór Szekspira z wzorem Schillera, Calderona, Słowackiego… Tragedię niszczyła jej literacka autonomia, zamykająca gatunek na wpływy nowoczesności, nie pozwalająca dostrzec postępującego a jakże istotnego zachwiania hierarchii i utraty pierwszego miejsca przez gatunek. Z jednej strony bowiem rynek zrównywał szanse wszystkich gatunków, z drugiej uwięzienie dzieł w gatunkowym micie przesłaniało fakt ich rozbicia, powstania pejzażu pojedynczych dzieł. Z nieporównywalności każdej tragedii zdał sobie sprawę Stanisław Lack, analizując *Sędziów* Wyspiańskiego. Schyłek wieku przyniósł kolejne modele tragedii: **mieszczań-**

ską niby-tragedię Ibsena, **tragedię codzienności Maeterlincka**, projektującą immanentny tragizm samego bytu, **tragedię wiejską**, wyrastającą z różnych narodowych tradycji, **tragedię-misterium, parodystyczną tragedię** Jarry'ego, Witkacego **tragedię w anamorfozie**. Tragizm zyskuje walor egzystencjalny, jest irracjonalnym działaniem świata, losu, a bohater rozpoznaje go dopiero wtedy, gdy się z nim zderza. Tragizm zatem wyznacza mu swoisty irracjonalny horyzont życia, mówiąc po Heideggerowsku – bycia-w-świecie. Po drugiej wojnie teatr absurdu pójdzie jeszcze dalej – wyznaczy punkt zerowy gatunku, zrównując tragizm z komizmem.

„Nigdy nie mogłem zrozumieć – wyznawał Ionesco w *Expérience du Théâtre* – różnicy, jaką się widzi między komizmem a tragizmem. Komizm, który jest intuicją absurdu, wydaje mi się bardziej rozpaczliwy od tragizmu. Z komizmu nie ma ucieczki…" Nie ma dwóch koncepcji, tragicznej i komicznej, nie ma dwóch fabuł, dwóch różnych bohaterów, sytuacji. Jeśli się przyspieszy ruch w tragedii, pojawi się komedia. Może więc powstać farsa tragiczna (jak u Ionesco), może tragedia narodzić się z ducha parodii (jak u Becketta). Poczucie tragizmu buduje absurdalność życia, absurdalną pułapkę języka, który nami mówi. To, co wysokie, jest jednocześnie niskie, groza jest śmieszna, a fatum zabawne. Można podziwiać w tym momencie intuicję Norwida, który swą koncepcję białej tragedii wyprowadził z wysokiej komedii. Oczywiście, operował w zupełnie innych rejonach niż niska farsa i parodia, które stały się punktem wyjścia tragicznej wizji świata absurdystów, niemniej postawił znak równania między tragedią a komedią, dochodząc tam, skąd oni rozpoczęli.

Ostatnią dwudziestowieczną dyskusję na temat tragedii wywołała w latach siedemdziesiątych książka George'a Steinera *The Death of Tragedy* (Śmierć tragedii, 1961). Było to kolejne obwieszczenie jej śmierci, oczekiwanej zresztą od dawna, która miała kilka etapów. Umieranie tragedii zaczęło się bowiem od Eurypidesa, potem pałeczkę przejęła tragedia chrześcijańska, likwidując tragizm egzystencji, następnie zrobił swoje antytragiczny w istocie romantyzm, tworzący tragicznego bohatera poza tragedią; następnie gatunek przeszedł przez rozdarcie duchowe modernistów, które zrodziło szereg quasi-gatunków, wreszcie zagładę wartości w wieku XX i zrównanie tragizmu z komizmem dzięki absurdystom. Na tle rozległego sporu badaczy różnych specjalności i orientacji – nie artystów, lecz filozofów, antropologów, mitografów, neoarystotelików, historyków, nie tak ważny okazał się (mimo wszystko) gatunek, ile tragiczna wymowa dzieła. Gatunek bowiem uległ rozsypaniu i bardzo rzadko następuje jego choćby cząstkowa koncentracja, taka, jaką obserwujemy w *Do piachu* Tadeusza Różewicza, z kreacją bohatera-prostaka, pokrewnego *Woyzeckowi* Georga Büchnera, proponującego odrębną formułę tragedii. To rozproszenie doskonale oddaje ujęcie Ray-

monda Williamsa (1965), który wymienia **tragedię liberalną** w wersji Ibsena i Artura Millera, **tragedię osobistą** Strindberga i O'Neilla, **tragedię społeczną, tragedię egzystencjalną**…

Warunki, które stworzyły dawną wizję tragiczną, już nie istnieją, przenosząc wielkość gatunku do sfery mitu. Jak może powstać tragedia, zachowująca swe podstawowe wyznaczniki, pochodzące przecież z minionego czasu, gdy kulturowe podstawy, na których ten czas się wspierał (a razem z nim gatunek), uległy likwidacji? Wydaje się, że brak dziś tragizmu jako autonomicznej kategorii estetycznej, stała się ona jedynie komponentem innych gatunków oraz składnikiem poczucia tragiczności świata i ludzkiego losu, wpisanego w sferę rzeczywistości. Tych przemian nie notuje jeszcze dziś już przebrzmiały tekst Jeana Jacquota z lat sześćdziesiątych podsumowujący wielką konferencję *Le théâtre tragique*, a zatytułowany *La tragédie et l'espoir*, tragedia i nadzieja. Czy tragedia wydaje się wciąż możliwa? Trudno powiedzieć, proroctwa w sztuce nigdy się nie udają. Ale być może przetrwa w jakiejś postaci, mniej lub bardziej ogołoconej czy przetransformowanej, może raczej w teatrze niż w literaturze, jako akt symbolicznego rozpoznania więzów i ograniczeń rzeczywistości. Co wydaje się sygnalizować spektakl *Króla Edypa* Rimasa Tuminasa z 2001 roku, nazwany przez recenzenta *Bardzo śmieszną tragedią*.

Należy jednak powiedzieć wprost, że nigdy nie było jednego, wielkiego wzoru tragedii, że gatunek od samego początku był wielokształtny i taki pozostał, mnożąc swe odmiany i warianty, które nie zawsze były podporządkowane literaturze. Niemniej antycznemu impulsowi zawdzięcza jedno: zakorzenioną w archaicznej przeszłości pamięć o stojącym u jego źródeł ujętym w mitach wariancie głębokiej gry o stawkę bardzo wysoką, bo uzależniającą istnienie i powodzenie zbiorowości od czynów jednostki. I takie ujęcie zaciążyło na losach gatunku, chociaż wydaje się on żywotny dzięki swemu zwielokrotnieniu oraz dzięki jego różnorodnym wpływom na wszystkie lub prawie wszystkie gatunki dramatyczne. Być może przy takim spojrzeniu na tragedię rację ma Jean-Marie Thomasseau, twierdząc, że pozostałe gatunki są po prostu jej bastardami. Niekoniecznie literackimi.

Bibliografia

Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, BN II 209

Crary J., *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa 2009

Domenach J.-M., *Powrót tragizmu*, przeł. J. Lalewicz, „Dialog" 1971 nr 6

Dybizbański M., *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009

Frejdenberg O., *Tragedia*, w: O. Frejdenberg, *Pojęcie i obraz*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2007

Frye N., *Wielki kod. Biblia a literatura*, przeł. A. Fulińska, wstęp M.P. Markowski, Bydgoszcz 1998
Gassner J., *Perspektywy nowej tragedii*, przeł. G. Sinko, „Dialog" 1971 nr 6
Geertz C., *Głęboka gra: uwagi o walkach kogutów na Bali*, w: C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005
Goody J., *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, przekł., wstęp G. Godlewski, Warszawa 2006
Havelock E.A., *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przekł., wstęp P. Majewski, Warszawa 2006
Heller A., *Autonomia sztuki czy godność dzieła sztuki?*, przeł. M. Rychter, „Kronos" 2011 nr 2
Ionesco E., *Notes et conte-notes*, Paris 1966
Jacquot J., *Czy koniec tragedii?* przeł. Z. Raszewski, „Pamiętnik Teatralny" 1961 z. 3
Janion M., *Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie*, „Twórczość" 1971 nr 1
Kitto H.D.F., *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1977
Kocur M., *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001
Krakowiak J.L., *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Warszawa 2005
Le théâtre tragique, reunies et présentées par J. Jacquot, Paris 1965
Lord A.B., *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2010
Lukasc G., *Hyperion Holderlina*, przeł. A. Serafin, „Kronos" 2011 nr 2
Mann T., *Poglądy człowieka antypolitycznego. Mieszczańskość*, przeł. E. Rzanna, „Kronos" 2011 nr 2
O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego, red. E. Udalska, t. 1, Warszawa 1989
Pyzik T., *Teoria tragedii. Ze studiów nad koncepcją tragedii w angielskich i amerykańskich badaniach literackich po II wojnie światowej*, Katowice 1976
Sarnowska-Temeriusz E., *Zarys dziejów poetyki (Od starożytności do końca XVII w.)*, Warszawa 1985
Sloterdijk P., *Kryształowy Pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, przeł. B. Cymbrowski, Warszawa 2011
Sławińska I., *Tragizm – czy „smród metafizyczny"?*, „Dialog" 1971 nr 6
Steiner G., *La Mort de la tragédie*, trad. par R. Celli, Paris 1965
Szturc W., *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999
Taplin O., *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Kraków 2004
Thomasseau J.M., *Drame et tragédie*, Paris 1995
Ziomek J., *Renesans*, Warszawa 1977



Hybrydy

Dróg prowadzących do powstawania hybryd było przynajmniej kilka, a w ich wykorzystywaniu współuczestniczyły i literatura, i teatr. Bywało, że złączone gatunki wchodziły do poetyki i znajdowały sobie miejsce w hierarchii, ale też często wprowadzały twórczą destrukcję w ramach gatunkowego pola czy jego części, zmuszając system do nowych regulacji. Każdy z gatunków, zarówno czystych, jak i hybrydycznych, posiada własną „pamięć" i własną „biografię". Opiera się ona na pewnych inwariantnych cechach, które w zmieniających się warunkach i strukturach pozostają niezmienne, nawet jeśli zachowują się jedynie w postaci śladu.

Proces łączenia gatunków, ich mieszania i hybrydyzacji rozpoczął się w starożytności, a pierwszym wielkim mikstem było medium teatru. Powstało przecież dzięki wchłonięciu innych, wcześniejszych mediów, poczynając od chóralnej pieśni obrzędowej, która była działaniem, śpiewającego aojda i pojedynczego aktora mimu po święto religijne. Z tego względu wszystkie miksty gatunkowe zyskują walor źródłowy, nie wykluczając **tragedii** i **komedii**, które same mają w swych nazwach zlepek dwóch słów, pojęć i zjawisk, co więcej ich formy gatunkowe były mieszaniną różnego typu struktur wykonawczych – słowa dialogu i monologu, pieśni i tańca, chóru, pieśni solowej, parodii, w komedii parabazy… W tej sytuacji antyczne greckie gatunki rysują się jako złożenia form, wieloformy. Czystość zatem nie była ich udziałem już na przedteatralnym etapie kulturowego performansu, widowiska, które nie tylko łączyło sacrum i profanum, ale dopełniało parodią i inwektywą odtwarzaną mitologiczną opowieść, zabawę włączało w świętą grę i rytuał. Mikstem będzie też **dramat satyrowy**, mieszanka żywiołu tragediowego i komicznego sprzed istnienia komedii. Potem pojawi się **hilarotragoidia** (wesoła tragedia) i **komoitragoidia** (komediotragedia). Przed zmieszaniem nie ustrzegą się żadne gatunki średniowieczne, zwłaszcza **misterium,** a na pograniczu średniowiecza i renesansu pojawią się takie hybrydy, jak **tragedia homiletyczna**, **komedia święta** (Terentius Christianus), **komikotragedia** czy **dramacomicotragicum**. Być może wysiłek renesansowych poetologów dążących do sformułowania teoretycznych warunków czystości gatunków zmierzał ku choćby częściowemu powstrzyma-

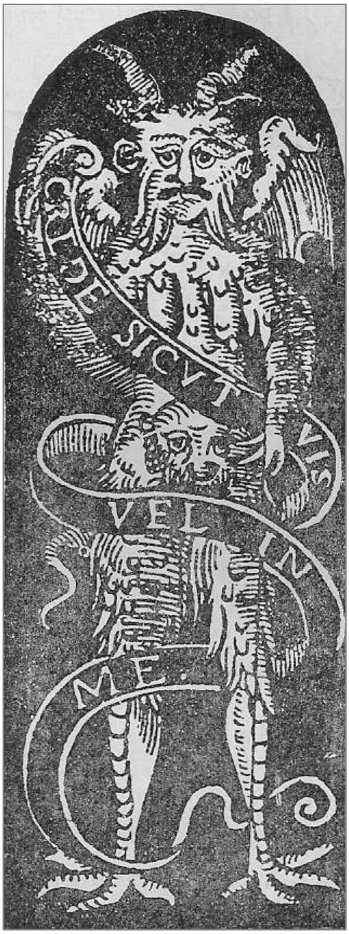
niu zalewu mikstów. Niewiele to jednak dało. Hybrydy wciąż powstawały zarówno w postaci dzieł pojedynczych, jak całych gatunków. Pojedynczym mikstem będzie na przykład renesansowy dramat satyrowy Giraldiego Cinzia, a nader popularnym gatunkowym złożeniem dramat pasterski i tragikomedia, dramat elżbietański, ale i opera, a z nią pokrewne jej formy dramatyczno-muzyczne.

W tej sytuacji dążenie do gatunkowej czystości cechujące prądy klasycystyczne okazuje się w dziejach form dramatycznych zupełnie nieuprawnione. Jest uzurpacją poetyki, która wyrosła na gruncie Arystotelesowskich inspiracji sztuką traktowaną jako szlachetne spędzenie czasu, jako poznanie, ale i przyjemność, lecz nie pospolita ani trywialna rozrywka. Jasne więc, że nie miała żadnych szans teatryka Hugona z paryskiego klasztoru kanoników regularnych pod wezwaniem św. Wiktora, którzy „zespalali oba wielkie kierunki tego stulecia, scholastyczny i mistyczny" (Władysław Tatarkiewicz). Teatryka została bowiem pomyślana jako *scientia ludorum*, „czyli sztuka organizowania ludziom zabawy". Należała do sztuk mechanicznych, które miały „złagodzić nędzę i ułatwić człowiekowi egzystencję". Co ciekawe, w siedemnastowiecznej encyklopedii Johanna Heinricha Alsteda z 1630 roku wśród sztuk mechanicznych znajdzie się paedeutica, sztuka bawienia się (*ars bene ludendi*), zawierająca także tragedię i komedię. Ale ten pogłos średniowiecza nie mógł odwrócić biegu rzeczy, który dzięki drukowi, a następnie poetyce wywindował na Parnas nie tyle dramat, ile poezję dramatyczną. Zajęła ona wysoką pozycję prawdziwej sztuki, zgodnej z prawami poezji.

Powstała międzynarodowym wysiłkiem twórczym poetyka stworzyła dla dramatu coś w rodzaju Raju Literatury i przekonywała, że tylko w nim mógł osiągnąć należną mu wielkość. Reguły stały się niezbędnym warunkiem tej wielkości, decydowały o jej akceptowalnym kształcie, a wiedza literacka, także ich dotycząca, wchodziła w skład niezbędnego „wyposażenia" poety. W tej sytuacji wszystkie utwory w różny sposób łamiące i przekraczające prawidła tworzenia lub je beztrosko omijające nie mogły aspirować do bycia sztuką przez duże S, jak powiada Stanisław Ossowski, to jest do bycia sztuką tout court. Wprawdzie jeszcze szesnastowieczne poetyki nie odmawiały literaturze (dramatycznej) „efektów" ubocznych, należących do sfery użyteczności (dla Castelvetra użyteczne było katharsis czy poznawanie rzeczy nieznanych), ale już siedemnastowieczne „przyblokowały" dramat koniecznością osiągania doskonałości, a osiemnastowieczne narodzenie estetyki jako dziedziny filozofii wzmocniło poczucie odrębności dzieł dramatycznych aspirujących do miana prawdziwej sztuki dzięki ich poddaniu się kategorii piękna i wyróżnieniu bezinteresownej postawy estetycznej, opartej na przeżyciu estetycznym. Kontemplacja, jakiej wymagała prawdziwa sztuka,







Trzy hybrydy, antyczna syrena ze stalli w katedrze w Rouen, Hekate, straszne bóstwo podziemne, posiadające trzy głowy, konia, lwa i suki, węże zamiast włosów i nóg, polujące na ludzi i zwierzęta otoczona zgrają psów, z trójką jako jej znakiem. Obok – wizerunek złego ducha z *Apokalipsy* Jana Dymitra Solikowskiego, też mieszaniny cech zwierzęco-ludzkich. Christopher Dell zauważył, że bogowie i potwory często bywają ze sobą spokrewnieni, choć pierwsi są uosobieniem ładu, a drudzy, których istnienie gwałci prawa natury, reprezentują chaos. Chaos (a razem z nim potwory) długo uważano za śmiertelne zagrożenie dla ładu świata. Wszak w każdej chwili mógł on się pojawić, niszcząc istniejący i znany porządek. Hybrydyczność, czyli potworność przenika całą naszą kulturę, bo chociaż są epoki szczególnie podatne na monstrualność, żaden czas nie jest od niej wolny. Wszak „wszyscy jesteśmy chimerami – pisze Donna Haraway – stereotyzowanymi i sfabrykowanymi hybrydami, gdzie krzyżują się maszyny z organizmami. Jesteśmy, innymi słowy – cyborgami". Fascynacja monstrami jest zatem nie tylko świadectwem siły ludzkich lęków, ale i potęgi wyobraźni oraz twórczych możliwości. Takie możliwości ujawniają także rozmaite hybrydy dramatyczne. Nie uległy one presji klasycystycznego dążenia do trwałego rozdzielenia zjawisk, zatem do czystości gatunków i w końcu zdominowały dramat i teatr.

pociągnęła za sobą zmianę stosunku widza teatralnego do dramatu. Dziewiętnastowieczne rozdzielenie przedmiotów użytkowych od tych autotelicznych i artystycznych, wyposażonych w obiektywne wartości estetyczne, jeszcze pogłębiło zróżnicowanie między prawdziwą sztuką a nie-prawdziwą, więc użyteczną, czyli heteroteliczną. Właśnie piętno użyteczności zaciążyło nad teatrem i poniekąd zawdzięczał je literaturze. Nie myślano jednakże o tym, że wszystkie gatunki dramatyczne, bez wyjątku, z pewnego punktu widzenia można by uznać za hybrydy medium pisma i medium sceny.

Hybrydy były niepokorne, były wyrazem niezgody artystów na poddanie się tyranii poetyki, a dzięki kulturze pisma (druku) – dominacji literatury. Były także zaprzeczeniem zasady regularności, która mówiła, jaki gatunek jakim podlega zasadom i oddzielała je od siebie dbając o ich czystość zarezerwowaną dla Raju Literatury. Hybrydy rezygnowały z tego raju, przechodząc do Arkadii Teatru. Arkadia Teatru była własnością publiczną, zanurzona w chaosie rzeczywistości i stamtąd czerpiąca liczne inspiracje była własnością wszystkich, podczas gdy Raj Literatury należał do tzw. grand public, widowni elitarnej. W wieku XIX, wskutek intensyfikującego swe działanie procesu hybrydyzacji, rodzi się narastające poczucie wygnania sztuki (wysokiej) z Raju Literatury. Zadecydowało o tym złożenie trzech czynników: demokratyzacja widowni, postępująca liberalizacja poetyki, z czasem prowadząca do zrujnowania tradycyjnej estetyki oraz podwójny ruch – autonomizacji teatru wprowadzonego do sfery sztuki i jego dezautonomizacji dzięki wpisaniu scenicznych wydarzeń w kształt kultury.

Arkadia Teatru opierała się na cielesno-zmysłowym doświadczeniu uczestnictwa w kulturze nie wymagającym pośrednictwa pisma. Było to doświadczenie „pokazane", więc obrazowe, wzrokowe, nie intelektualne, splatające sztukę i nie-sztukę, operacje artystyczne i od nich odległe działania „ciałopsychiczne", dalekie od estetycznej kontemplacji, raczej adresowane do „bezkształtnego" przeżycia odbiorcy. Teatralny sposób organizacji form różnił się znacznie sposobem artykulacji od literatury, która „widziała poprzez język", jak mówi D. Davidson i w której ramach wszystko musi zostać wypowiedziane.

Lista hybrydycznych odmian jest niebagatelna. Z literackiego punktu widzenia zaburzają one płynność dziejów dramatu, choć zarazem są (przez literaturę niedocenianym) warunkiem istnienia normy. Hybrydyczna historia teatru rysuje się bowiem jako struktura chaotyczna, pełna zakrętów i przerw, może niemal fraktal. „Arkadyjskie" praktyki powoływały bowiem różne gatunki, krzyżowały różne techniki i obserwując efekty takich działań twórczych trzeba by się zastanowić, na ile w ogóle możemy mówić o czystych gatunkach i czy de facto nie należą one do sfery mitu. Klasycznego i klasycystycznego.

Pierwsza i najprostsza droga gatunkotwórcza i zarazem hybrydotwórcza polega na posiadaniu „gatunkowego ojca", którego obecność usprawiedliwia hybrydę. Tak było z tragedią, wywodzoną od mitycznego Tespisa, szybko jednak opanowaną przez literaturę, która zatarła jej hybrydyczny początek, czyniąc z niej dzieło sztuki słowa. Podobnie miało się odbyć „przejęcie" komedii, lecz był to gatunek zbyt silnie zakorzeniony w teatrze, żeby poddać się bez reszty literaturze. Dzięki temu komedia mogła uprawiać balans pomiędzy swymi dwoma partnerami, sceną i literaturą, co chroniło ją w znacznym stopniu przed nadmiernym podporządkowaniem tej drugiej. Oba wielkie gatunki rozwijały się z jednej strony jak pierwotniaki, przez podział oparty na akcie różnicowania, z drugiej zaś przez zewnętrzne „zapłodnienie", np. przez prąd literacko-artystyczny. W pierwszym przypadku czynnikiem rozbicia mógł stać się temat, decydujący o pojawieniu się tragedii heroicznej i domowej, komedii czarodziejskiej i komedio-baśni, względnie oddziaływało wysunięcie jednego z wewnętrznych składników gatunku do roli determinującej odmianę czy jej wariant; tak powstała komedia charakteru, sytuacji, intrygi. Z drugiej strony prąd stworzył warunki do powstania komedii sentymentalnej (łzawej), realistycznej czy surrealistycznej. Analogicznie działał sposób tworzenia, gdy impuls płynął ze strony uwarunkowań kulturowych i artystycznych i powstawała pisana commedia erudita i nie-napisana komedia dell'arte czy dwudziestowieczna nie-napisana kreacja zbiorowa. Takie możliwości podziału przy zachowaniu związku z całością gatunkową występują zwykle w obszarach wielkich gatunków, tragedii, komedii, dramatu, opery, czyniąc z nich gatunki politypowe, tworzone przez zbiory podgatunków, odmian i wariantów.

Drugą drogę stanowiła możliwość podwójnych, a nawet potrójnych narodzin, znamiennych właśnie dla hybrydy. Tak przedstawia się pochodzenie tragikomedii, łączącej dwa inne gatunki w trzeci. Tu stary „dziad", Eurypides oraz „ojciec", Plaut, są przypominani przez „wnuka", prawodawcę gatunku, więc Giambattistę Guariniego (1601). To jest także przypadek dramatu, który miał przynajmniej trzech „ojców", dwóch angielskich, J.B. Saurina i Edwarda Moore'a oraz jednego z Francji – Denisa Diderota, który steoretyzował i uzasadnił kształt „wymyślony" przez Anglików. Po zaakceptowaniu przez współczesnych nowy gatunek powielił sposoby „rozmnażania" się komedii, zarazem zwiększając liczbę swych odmian. Mógł więc być doprecyzowany przez temat (**dramat historyczny, dramat współczesny**), prąd (**dramat romantyczny, dramat biedermeierowski, dramat realistyczny** etc.), kategorię estetyczną (**dramat groteskowy**), typ teatru (**dramat mieszczański**), medium i związany z nim obieg (**dramat sceniczny, dramat do czytania**), a także wykorzystać zaprzeczenie dotychczasowej praktyki i funkcji gatunku (**dramat niesceniczny**).

Na pozór analogicznie przedstawia się kwestia pochodzenia gatunków dramatyczno-muzycznych, mających zbiorowego „rodzica" w postaci florenckiej Cameraty i dookreślanych przez wydobycie różnych aspektów odmian gatunkowych, presję kategorii estetycznych, funkcji, nawet zróżnicowania geograficzno-kulturowego, prowadzącego do odróżnienia opery włoskiej od francuskiej czy niemieckiej. Inaczej przy tym zachowywały się małe gatunki słowno-muzyczne, jak singspiel, wodewil, zarzuela, tonadilla, opera balladowa, komedioopera, stanowiące odmiany jednej podstawowej formy. Ale wszystkie one jedynie utrzymują do pewnego czasu pozory literackości, w istocie bowiem różnią się znacznie od dramatycznych, wszak tu decyzje gatunkowe wiązały się ściśle z planem wykonawczym. Generalnie rzecz biorąc hybrydyzacja odbywa się na dwu podstawowych poziomach łączenia: na poziomie wykonania, gdy muzyka, śpiew, taniec, obraz sceniczny stają obok dramatu (to casus dramatu muzycznego, ale i komedii-baletu, komedioopery, singspielu, wodewilu, komedii czarodziejskiej) oraz na poziomie samego utworu, gdy zostaną połączone rozmaite składniki gatunkowe, pierwiastki komediowe lub farsowe z tragediowymi lub stylowe, gdy patos zwiąże się z burleską, horror z groteską.

Kolejna droga powstawania hybrydycznych gatunków to krzyżowanie (łączenie) dwu lub więcej form między literaturą i sceną. Takie krzyżówki zachodzą zwykle poza oficjalną „mapą". Mogą powstać dzięki przepływowi form na poziomie gatunkowym, gdy gatunek literacki przejmuje semantykę i składnię teatralnego – w części lub w całości, jak tragedia-misterium lub tragedia-moralitet, dramat o strukturze szopkowej. Możliwy jest również kierunek odwrotny, gdy gatunek powstaje na deskach sceny, ma postać nie-gatunkową, więc istnieje poza literaturą i dopiero w pewnym momencie swych dziejów pod presją dostosowania się do innych gatunków systemu literatury zostaje poddany rygorom literaryzacji. Wchodzą tu w grę takie formy, jak jednoaktówka, farsa czy quodlibet, który nota bene „poległ" wskutek literaryzacji. Wreszcie należy wspomnieć o hybrydach zachowujących dominantę literacką, o połączeniach przeprowadzonych na poziomie rodzajowym, jak poemat dramatyczny, powieść dramatyczna, sielanka dramatyczna, a przy odwróceniu kierunku wpływu – powieść napisana w sposób dramatyczny (z nowszych i mniej znanych przykładów – *Pani Sapowska* Wacława Grubińskiego i *Piękna pani Seidemann* Andrzeja Szczypiorskiego). Natomiast poza połączeniami z literaturą istnieją formy nie-gatunkowe, wykorzystywane przez teatr współczesny, a wyrastające z nurtów plastycznych, jak pokrewna teatrowi instalacja czy happening.

Żywot gatunków teatralnych i literackich rzadko bywał nudny, raczej barwny i pełen niespodzianek, podlegał rozmaitym fluktuacjom, uchwyt-

nym dopiero w znaczniejszym przedziale czasu. Niektóre z nich wiodły długie życie, zmieniając się na kolejnych etapach swego istnienia (komedia, opera, farsa), inne przemykały tylko przez teatr (sottie, Fastnachtspiel, komedia czarodziejska), jeszcze inne umierały i ożywały w zmienionej postaci (misterium, moralitet). Jedne miały walor uniwersalny (tragedia, komedia, dramat), inne jedynie narodowy (zarzuela, chantefable, opera balladowa); jedne były monomedialne, więc przystosowane tylko do jednego medium (dramatyzowana powieść tylko literacka, farsa, opera – tylko sceniczne), inne były dwumedialne, przeznaczone zarówno do czytania, jak i do wystawienia (tragedia i komedia) lub polimedialne (wodewil, operetka) i multimedialne (melodramat literacki, teatralny, telewizyjny, filmowy).

Rozbijające dawne elity społeczne i gatunkowe wieki XIX i XX oddały pole gatunkom mieszanym. Dziś są to wielozłożeniowe struktury, już ponadgatunkowe, choć często przyznające się do jednego podstawowego gatunku i tonu z nim związanego. Bowiem współcześnie właśnie ton, atmosfera stwarzana przez gatunek bywa czynnikiem najbardziej pożądanym. Na tym tle jakże znamiennie brzmi wyznanie reżyserki telewizyjnego serialu *Olive Kitteridge*, Lisy Cholodenko: „Długo szukałam właściwego tonu dla tej opowieści. Nazywam to *traumedia*". A zatem związanie dwóch różnych kategorii zjawisk daje w rezultacie „traumatyczną komedię".

Spośród hybrydycznych złożeń wybieram trzy podstawowe: tragikomedię, dramat i sztukę. Wszystkie łączy podwójna egzystencja oraz akt przeniesienia w materiał literacki uwarunkowań i założeń spektaklu: tragikomedia jest jednocześnie gatunkiem i najstarszym modelem łączenia przeciwstawnych gatunków oraz kategorii estetycznych w ramach jednego utworu; dramat jest – zwłaszcza u nas – jednocześnie nazwą rodzajową i gatunkową, więc sygnuje zarazem część i całość; podobny walor ma w Polsce termin sztuka, z jednej strony quasi-gatunkowy, z drugiej bardzo szeroki, bo oznaczający całość zjawiska. W każdym z tych przypadków fragment wchodzi do całości, zatem termin posiada walor synekdochy, opierając się na swoistej grze między dwoma jej zakresami: synekdochą pars pro toto (część zamiast całości) i totum pro parte (całość zamiast części).

Obecnie, po różnych doświadczeniach, świadomi różnych procedur, na których opiera się wychodzenie z formy ku innym formom, możemy powiedzieć, że jeśli istnieją jeszcze jakieś gatunki, to zwykle są hybrydami. Efekty hybrydyzacji zakładającej różnorodność elementów bywają ciekawe i twórcze, obecnie pozostają też gwarancją sukcesu. Hybrydy jednak potrafią także być groźne, o czym mówi niewielki artykuł przypominający, jak perfidna i niebezpieczna może być wojna hybrydowa.

Bibliografia

Davidson D., *Widzieć poprzez język*, przeł. A. Żychliński, „Teksty Drugie" 2007 nr 3

Markowski A., *Hybrydy w natarciu*, „Gazeta Wyborcza" 16-17 maj 2015

Nycz R., *Od teorii nowoczesności do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. T. Walas i R. Nycza, Kraków 2012

Ossowski S., *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966

Potwory, hybrydy, mutanty. Pogranicza ludzkiej natury, red. R. Koziołek, M. Marceli, O. Knapek, J. Soćko, Katowice 2012

Ratajczakowa D., *Tragikomedia. Gatunek i model*, w: *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane Profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. Rocznicę Jego urodzin*, pod red. W. Dynaka i M. Ursela, Wrocław 2005

Sarnowska-Temeriusz E., *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.*, Warszawa 1985

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1-3, Wrocław 1967

Dramat jako gatunek

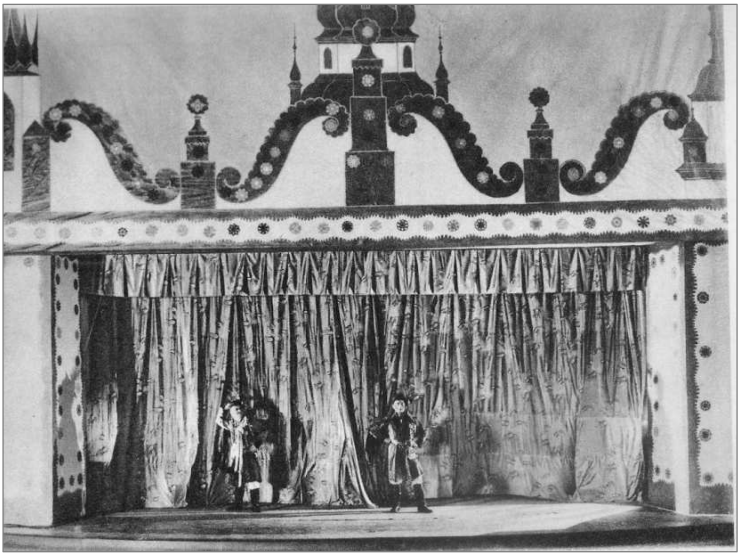
Oficjalna gatunkowa biografia dramatu zaczyna się w XVIII wieku, choć przecież dramat jako gatunek pochodzi z greckiej starożytności, a pierwszym jego reprezentantem był **dramat satyrowy**, forma lżejsza od tragedii, choć jeszcze nie komediowa, ze zbiorowym bohaterem w postaci chóru satyrów. Taki kierunek rozwoju dramatu jako formy pośredniej między tragedią a komedią utrzymany został w pojawiających się u schyłku średniowiecza sztukach religijnych o tematach biblijnych lub poświęconych męczennikom. Jako mieszaną formę dydaktyczną, więc o zwyczajowym i praktycznym umocowaniu, wykorzystywali dramat jezuici w swym teatrze szkolnym. Niemniej oficjalny żywot rozpoczął on w wieku XVIII, kiedy to impuls płynący ze strony dwóch angielskich utworów, *Gracza* Edwarda Moore'a z 1734 roku, słynnego *Bewerleja* Bernarda Josepha Saurina (1761), nazwanego **tragedią mieszczańską** oraz tzw. **drame triste** (smutnego dramatu) R. de Boisseta *l'Humanité ou le Tableau de l'indigence* (1761) spolszczonego w 1768 roku przez Józefa Andrzeja Załuskiego jako *Obraz nędzy ludzkiej* i nazwanego **tragikomedią,** przygotował powstanie tzw. **genre sérieux**, steoretyzowanego przez Denisa Diderota i z czasem nazwanego **dramą mieszczańską**. Sam Diderot napisał jedynie dwie sztuki w tej poetyce – *Syna naturalnego* (1757) i *Ojca rodziny* (1758) i użył dla nich tradycyjnej nazwy komedii, co było wówczas oczywiste. Do lat siedemdziesiątych tego stulecia stosowano bowiem termin 'komedia' zarówno w sensie 'dramat', jak i 'teatr'. Swój dialog poświęcony dramie mieszczańskiej dołączył jako przedmowę do *Syna naturalnego*.

„Dzieło dramatyczne nie zamyka się nigdy ściśle w jednym rodzaju. Nie ma utworu pośród tragedii i komedii, w którym nie można by znaleźć ustępów zdolnych równie dobrze figurować w rodzaju poważnym, w tym zaś z kolei znajdziemy takie, które nosić będą ślady tamtych dwóch rodzajów. Przewaga rodzaju poważnego polega na tym, że znajdując się pomiędzy dwoma krańcami, ma on duże możliwości, już to wznosząc się, już to zniżając". Diderot uważał tragikomedię za „lichy rodzaj", bowiem oba złączone gatunki przedziela próg akcji, postaci i języka, a na każdym kroku rażą kontrasty. Tymczasem drama posiada liczne odcienie i jest jedynym gatunkiem napisanym we wszystkich trzech rodzajach. Co więcej, jest hybrydą mającą

błogosławieństwo literatury. Może dlatego, że w chwili powstania był to gatunek poważny, niekomercyjny, szanujący reguły poetyki. Jego bohaterem miał być mieszczanin, więc człowiek określony przede wszystkim przez swą kondycję społeczną, ani wysoką, ani niską, średnią. Dlatego wydawał się doskonałym bohaterem niosącym całą podstawową skalę napięć: tragicznych, komicznych i dramatycznych, pośrednich. Rodzaj poważny, czyli drama, miał oddziaływać na widza głównie siłą uczucia, a nie rozumowych argumentów i w ten sposób określać preferowane środki wyrazu. Także piękno, rywal przyjemności, pozostawało kwestią emocji. Niezależnie od zgrabnych teoretycznych sformułowań drama mieszczańska, pierwszy oficjalny reprezentant gatunków pośrednich, była zimnym, deklamacyjnym moralizatorstwem, mimo że miała być poruszającym serce wydarzeniem. Beaumarchais, w przedmowie do własnego dramatu poważnego, *Eugenii* (1767), osłabił bezwzględną diderotowską kondycyjność społeczną postaci, przydając jej wyrazistości charakteru, cechującej „zwykłego człowieka". Tak ustawiona drama wymagała stylu prostego, „bez kwiecistości i girland; jego całe piękno wypływać powinno z treści i formy, ze sposobów ujęcia i ważności przedmiotu" – wyrokował Beaumarchais w *Eseju o rodzaju poważnym*. Jeszcze dalej pociągnął problem tej formy Louis-Sebastien Mercier, żądając od dramy widowiska ciekawego, etycznego i satyrycznego, ale też pogodnego i atrakcyjnego. Od komedii różnić go powinny patetyczne sceny i „ton ludzi uczciwych" – bo taki miał być bohater dramy, przede wszystkim uczciwy, a jej akcja miała wypływać z jego charakteru. Zatem drama była dwoista – poważna, lecz wydobywająca uśmiech, wzruszająca bez zmęczenia. Nie potrzebowała już klatki trzech jedności, wystarczyła jej jedność zainteresowania, budowana przez temat, który publiczność najbardziej w danej chwili zajmuje. Drama nie miała zatem aspirować do wiecznotrwałości, nie chciała być arcydziełem, ale utworem ważnym dla dnia bieżącego, po prostu – popularnym.

Termin 'drama' upowszechnił się szybko i po roku 1762 najważniejsi autorzy, Beaumarchais, Sedaine, Mercier używają go konsekwentnie. Obok niego wszakże pojawił się inny termin, **'dramat'** jako nazwa każdego utworu należącego do literatury, a przeznaczonego do wystawienia w teatrze. Pierwsza nazwa była terminem literackim, druga teatralno-technicznym. Z czasem pierwsza zaniknie, zostawiając w tym samym polu znaczeniowym miejsce dla drugiej.

Fabuła dramatu wymagała jednak dookreśleń ze względu na różnorodną materię tematyczną, pochodzącą zarówno ze współczesności, jak i z przeszłości, związany z nią typ bohatera, nacechowanie estetyczne, charakter struktury i wskazanego adresata. Wciąż bowiem obowiązywał, egzekwowany przez poetyki, nakaz stosowności wszystkich elementów dzieła. Dlatego wcześnie pojawi się problem **dramatu historycznego**, rozwiniętego





„Pomysł, by utożsamiać dramaturgię tylko z autonomicznym, zapisanym tekstem, który stanowi matrycę przedstawienia, jest konsekwencją późniejszych okoliczności historycznych, w których pamięć o teatrze była przenoszona przez słowa, które postacie wypowiadały w przedstawieniach" – czytamy w książce Eugenio Barby i Nicolo Savarese'a. Dramat jednak należy nie tylko do literatury, ale i do sceny, gdzie staje się przede wszystkim energią, wszak tworzą go ludzkie działania. *Wesele* Wyspiańskiego należy więc na mocy tradycji zarówno do literatury, jak do teatru. Tu zostało pokazane w klasycznym projekcie Wincentego Drabika w Teatrze Polskim w 1922 roku oraz w nieklasycznej, kontrowersyjnej reżyserii Tadeusza Byrskiego i scenografii Piotra Potworowskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu w 1959 roku. Na zdjęciu Pan Młody (Stanisław Niwiński) i Panna Młoda (Anna Ciepielewska) na tle burej scenografii Potworowskiego.

w wiekach następnych, zwłaszcza w XIX i XX. Pierwsza połowa wieku XIX postawiła też kwestię **dramatu romantycznego** oraz dramatu przeznaczonego tylko do lektury, tzw. **Lesedrama** (**Buchdrama**).

Termin **dramat romantyczny** był dwuznaczny. Z jednej strony pozostawał nazwą gatunkową, z drugiej stanowił typ dramatu powołanego do życia jako ideowo-artystyczna opozycja wobec dramatu klasycystycznego. Jako gatunek, ale i jako typ rozwiązań był nazywany także dramatem nowoczesnym, wszak swą otwartą formą zapowiadał odejście od zamkniętej formy klasycystycznej. Był jednak traktowany jako konsekwencja obniżenia formy tragediowej poprzez komediowe środki, wszak dzięki temu utrzymywał swą pośrednią pozycję, choć inaczej ją realizował i uzasadniał niż drama. Niejako był bowiem „skazany" na „pośredniość", ponieważ patos i komizm zostały w nim przesunięte w świat kategorii etycznych, wskutek czego zniknęła obiektywna sankcja fatum. Nie mógł zatem wprowadzać tragicznej walki wolności z koniecznością. Otwarcie jego formy, wyrażające się jako całość przedstawiana we fragmentach, wymagało czynnika konstytutywnego – stał się nim bohater, samotny, wyobcowany buntownik poszukujący własnej tożsamości, istniejący jednak poza światem przedstawionym dramatu. Struktura tego świata z kolei nie opierała się na akcie zmieszania tragedii i komedii, lecz na interakcjach pomiędzy tymi dwoma gatunkami.

Druga nowa odmiana, **dramat książkowy**, była efektem różnie motywowanego gestu rezygnacji ze sceny. W przypadku lorda Byrona powodowało ją bezwzględne opanowanie angielskich teatrów przez popularne gatunki z pantomimą na czele; w przypadku Musseta – trudności, jakie napotkały jego sztuki w wejściu na sceny. Do wyboru książkowego medium mogła też się przyczynić niechęć autora do hałaśliwego teatru tej epoki czy po prostu sympatia do medium druku.

Lata pięćdziesiąte XIX wieku wprowadziły inną kwestię, **dramatu tendencyjnego** i **dramatu z tezą**, wyrażającego dążenie epoki do moralnego uporządkowania mieszczańskiej rzeczywistości. Obok niego pojawiły się **dramat obyczajowy**, pod koniec wieku rozwijany przez modernistów **dramat psychologiczny**, dydaktyczny **dramat ludowy** oraz **dramat niesceniczny**, więc unikający obowiązującej wtedy techniki sztuki dobrze zrobionej (*pièce bien faite*), która wtedy decydowała o sceniczności tekstu. Poza nimi inną linią rozwijał się Wagnerowski Wort-Ton-Drama**, dramat muzyczny**. Wiek XX z kolei będzie przywoływał **dramat groteskowy, dramat stacji** czy **dramat poetycki**, **dramat idei**, antyarystotelesowski **dramat epicki** Brechta, z licznym potomstwem w latach sześćdziesiątych, **dramat sądowy** (według modelu procesu). W XIX i XX wieku określenie 'dramatyczny' zyskało jeszcze inny odcień znaczeniowy – funkcjonowało jako tradycyjny wyznacznik możliwości scenicznego zaistnienia literackiego ze swej natury gatunku, takich jak **baśń dramatyczna, poemat dramatyczny, reportaż dramatyczny.**

Dramat jako gatunek posiadał strukturę niejednorodną, liczne określniki, które miały precyzować jego naturę, rozbijały jego jedność. Zwłaszcza gdy modernizm zwiąże go z panującymi poetykami prądów literackich i artystycznych, tworząc takie dwuznaczne kategorie nie tylko gatunkowe, jak **dramat realistyczny, dramat naturalistyczny, dramat symboliczny**, zresztą wariantowany, w zależności od poetyki autorskiej, **dramat ekspresjonistyczny** (także niejednolity), potem **dramat awangardowy, dramat absurdu**. Nazwy te były de facto czymś więcej niż zwykłymi nazwami gatunkowymi, stanowiły propozycję nad-gatunków, zwłaszcza że w ich ramach istniały najróżniejsze autorskie odmiany, nawet ograniczające się tylko do jednego utworu.

Potraktowany tak szeroko zaczął dramat z czasem tracić względną jedność gatunkową, jaką zapewniała mu pośrednia pozycja wśród gatunków, zyskał natomiast walor etykiety-worka. Niemniej nazwa zachowała pamięć o swym literackim nacechowaniu, opozycyjnym wobec nazwy 'sztuka', która wnosiła świadomość sceny i odsyłała do języka teatru. Peter Szondi wprowadził pojęcie dramatu absolutnego o jeszcze innym zakresie – w roli podstawowego modelu heurystycznego wykluczającego obecność epickiego podmiotu. „Tu jedynym podmiotem jest „człowiek dramatyczny" – pisze Jean-Pierre Sarrazac – tu dochodzi do całkowitej identyfikacji aktora z rolą, zaś akcja to „absolutne następstwo teraźniejszości". Idealną realizacją tej formy pozostaje dramat francuskiego klasycyzmu. W dwudziestowiecznym procesie przekształceń formy dramatycznej zakwestionowano jej podstawowe składniki – akcję, bohatera, dialog, ocalając natomiast gatunki-worki: dramat i sztukę, gdy ta ostatnia nazwa nabrała charakteru określenia gatunkowego. Wprowadzone przez awangardy hybrydyczne wobec tradycji techniki kolażu ujawniały swe możliwości w rozmaitych repetycjach, replikacjach, rekombinacjach, które stwarzają dziś dla dramatu nowe jakości związane z formułą przepisywania i opartego na „zbawczym błędzie" remiksu.

Bibliografia

Diderot D., *Rozmowy o „Synu naturalnym"*, przeł. M. Dębowski, w: D. Diderot, *Pisma estetyczno-teatralne*, wstęp i oprac. M. Dębowski, Gdańsk 2008

O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych, pod red. E. Udalskiej, t. 1-3, Warszawa 1989, 1993, 1997

Pawłowiczowa J., *Drama*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 1991

Re/miks. Performans i dokumentacja, pod red. T. Platy i D. Sajewskiej, Warszawa 2014

Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego, red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007

Szondi P., *Teoria nowoczesnego dramatu. 1880-1950*, przeł. E. Misiołek, Warszawa 1976

Szturc W., *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999

Sztuka jako nazwa zastępcza, z czasem gatunkowa

Trudno dokładniej powiedzieć, kiedy pojawiło się określenie ‘sztuka’ (*pièce*, *play*, *Spiel*). W każdym razie istniało w XVI i XVII wieku i było – jak się zdaje – określeniem należącym do sfery wykonania. Nazwa podkreślała sceniczny byt tekstów, ale też zwyczajowy charakter konwencji, którymi się posługiwały. Była przeciwieństwem terminu ‘dramat’, który należał się utworom regularnym, podporządkowanym zasadom literatury. Z jednej strony zatem mówiono tak o utworach spoza kanonu, np. używano określenia ‘sztuki okolicznościowe’, zwane też ‘małymi sztukami’, które ozdabiały w XVI wieku dworskie celebry, jak *Fable Orphée* Ange Politiena napisany dla dworu w Mantui. O komediach Moliera przedstawianych podczas uroczystości w Wersalu mówiono natomiast ‘pièces à cérémonies’. Niekiedy termin ‘sztuka’ stosowano zastępczo zamiast ‘komedia’, w ten sposób funkcjonowała ‘sztuka szkatułkowa’, będąca łańcuchem epizodów, kompozycja daleka od literatury, stworzona przez Edme Boursaulta i powtórzona w *Natrętach* Moliera; wymiennie mówiono ‘sztuka charakteru’ czy ‘sztuka intrygi’; jednoaktówki to ‘sztuki w 1 akcie’, wystawne tragikomedie to ‘sztuki z maszynami’, mianem ‘sztuk à grand spectacle’ określano feerie, ‘sztuki z przebraniami’ to bufonerie; z kolei ‘pièce à la muette’, czyli sztuki (grane) niemo (milcząco), to te, które sceny jarmarczne od 1709 roku wystawiały bez słowa po zakazie Komedii Francuskiej, a ‘sztuki żargonowe’ to te, które pokazywano na jarmarku po zakazie dialogowania. Mówimy w żargonie, więc są to fałszywe dialogi i monologi – argumentowały małe teatry.

W XVIII wieku termin był w częstym użyciu. Wtedy w Komedii Francuskiej grywano co wieczór dwie sztuki, najpierw wielką, a potem małą (w znaczeniu – lekką). Z czasem odwrócono ten zwyczaj i zaczynano małą sztuką, np. dawano *Szaleństwa Scapina* Moliera, a po nich *Don Juana.* ‘Sztukami rzymskimi’ nazywano tragedie klasycystyczne wystawiane w Komedii, a o samej Komedii mówiono ‘Rzymianie’. Słownik terminów dramatyczno-teatralnych polskiego oświecenia odnotowuje wielokrotne użycie nazwy „sztuka” w znaczeniu „utwór teatralny przeznaczony do wystawienia na scenie”. W XIX wieku obok sztuk z tezą istniały sztuki erotyczne zwane ‘pièce cubiculaire’, czyli ‘sztuki łóżkowe’; ‘sztuki w koszuli’ były





Termin „sztuka” utrwalały liczne utwory w ten sposób określane przez autorów, co widać na ilustracji obok. U góry – dekoracje Wincentego Drabika do *Przeprowadzki* Karola Huberta Rostworowskiego (Teatr Narodowy, 1931) oraz R. Goeringa *Wyprawy kapitana Scotta* (Teatr Narodowy, 1930). Pierwszą z nich sam autor nazwał „sztuką”, druga jest scenicznym reportażem z wyprawy Scotta do bieguna południowego, w istotnym stopniu oddalonym od norm literackich. Nazwa ‘sztuka’ zastępowała zatem termin ‘dramat’, ale nie ma nic za darmo. Zastępując niwelowała bowiem część literackich wyznaczników dzieła dramatycznego, stanowiła znak dominacji nad nimi reguł performatywnej sceny, będącej swoistą „maszyną” przekaźnikową. Zyskała też z czasem walor nazwy gatunkowej, niejako zamiennika terminu ‘dramat’.



nazwą zastępczą dla granych w Wodewilu utworów ze skąpo ubranymi aktorami. Poza tym mówiono „to nie jest sztuka" o tekstach źle zbudowanych, zestawionych z epizodów i nie uwzględniających reguł *'pièce bien faite'*, czyli 'sztuki dobrze zrobionej'. W repertuarze polskich anegdot teatralnych znajdziemy podobne stwierdzenie, sprzed pierwszego przedstawienia *Wesela*: „To nie jest sztuka na premierę".

„Zastępczy" walor terminu 'sztuka' widać zwłaszcza w nazwie specyficznej techniki tworzenia, jaką była *pièce bien faite* (*well made play*, polska wersja *sztuka dobrze zrobiona* lub *dramat scenicznie ułożony*). Była to tzw. „szkoła efektu", rzecz jasna efektu teatralnego oraz związanego z nim w tej epoce teatralnego sukcesu, który przekładał się na pieniądze. Znamienne, że angielski podręcznik dramatopisania z 1840 roku eksponował to bez wahania: *Efekt teatralny, czyli Zasady zapewniające sukces w teatrze*. Podręcznik uczył, jak wpisać w dramat projekt efektownego wykonania dramatu, przy czym kategoria efektu dotyczyła wszystkich elementów dramatu, od akcji i postaci przez dialogi, ale i dekoracje (technikę) po tezę, która też musiała być efektowna.

Ze sceny nazwa „sztuka" weszła do zbioru autorskich określeń quasi-gatunkowych już w XIX wieku, a w pierwszej połowie wieku XX zastępowała coraz częściej nazwy gatunków. Spowodowane to było próbami uniknięcia oczywistej etykiety ze strony autorów modernistycznych, akcentujących także swą gatunkową inwencję, nastawionych nieżyczliwie wobec gatunku lub sprzeciwiających się w ogóle jego użyciu. Pojawiały się wtedy jednorazowe nazwy-metafory, jak 'ballada' czy 'fantazja', przy czym najczęściej eksperymentowano w ten sposób na jednoaktówkach. Po drugiej wojnie sytuacja była niejednoznaczna. Współczesny słownik niemiecki wśród znaczeń słowa *'pièce'* wymienia sztukę teatralną, podczas gdy angielski to określenie rezerwuje dla egzemplarza. W Polsce sytuacja jest o tyle bardziej skomplikowana, że termin 'sztuka' ma u nas ogólny zakres i według *Słownika języka polskiego* – oznacza „dziedzinę ludzkiej działalności artystycznej, wyróżnianą ze względu na związane z nią wartości estetyczne (zwłaszcza piękno); jej wytwory stanowią trwały dorobek kultury". W przeciwieństwie do angielskiego, który dla tej sfery działań używa terminu *'art.'*, niemiecki mówi *'Kunst'*, rosyjski *'isskustwo'* (obok *piesy* dla pojedynczego dramatu), w Polsce mamy sytuację synekdochiczną, bowiem 'sztuka' to także „utwór dramatyczny przeznaczony do wystawienia na scenie". Innego rodzaju pomieszanie pojawia się w słowniku języka francuskiego z lat sześćdziesiątych, który miano 'sztuki' daje każdemu dziełu dramatycznemu, wymieniając tragedię, dramat, komedię etc., następnie związuje go z charakterem utworu (sztuka wesoła, smutna etc.), sztuka dla trzech postaci, choć zarazem przyznaje tę nazwę dziełu literackiemu lub muzycznemu (Une pièce de vers. Une

pièce de Schubert.) Z kolei słownik języka angielskiego wśród licznych sposobów użycia i znaczenia słowa *'pièce'*, wskazuje na jego wymienność z *'play'* jako określeniem teatralnego przedstawienia, podczas gdy *'game'* oznacza grę.

Obecnie problem komplikuje dodatkowo wzrost aspiracji utworów popularnych do roli sztuki (w sensie dzieła artystycznego) oraz pojawienie się nie-gatunkowych zjawisk zupełnie obcych dotychczasowej tradycji, w typie happeningu i kreacji zbiorowej. Można zatem sądzić, że tak obojętna nazwa, jak 'sztuka' stała się nader przydatna jako określenie quasi-gatunkowe nie wymagające doprecyzowania w sytuacji, w której z jednej strony jasne kategorie gatunkowe zostały zachwiane lub zatarte, z drugiej – gdy dotychczasowe różnice między gatunkami przestały być znaczące, z trzeciej wreszcie – gdy obok tradycyjnych przedstawień dramatycznych mamy do czynienia ze zjawiskiem teatru postdramatycznego, którego spektakle wychodzą poza obręb dramatu. W rezultacie pojawiają się przynajmniej trzy strategie autorskie, które można określić krótko: „zamiast", „pomimo", przeciw". Obok tradycyjnych terminów gatunkowych, które pojawiają się w mniejszości, autor może unikać jakiegokolwiek określenia swego dzieła. Bywa, że stosuje bardziej tradycyjne terminy, nie zawsze tradycyjnie użyte (np. 'spektakl' w trzech aktach, 'sceny', 'komedia bulwarowa') lub nietradycyjne (np. 'opowieść brukowa'), jakby wychodził z założenia, że treść utworu winna determinować jego formę. Termin 'sztuka' może być użyty w przypadku, gdy zawartość dzieła wymaga tak dalekiej swobody formalnej, że wyklucza rozmaite terminy gatunkowe i gatunkopodobne. Nazwę 'sztuka' możemy bowiem potraktować jako hybrydę na poziomie mediów, sceny i pisma (literatury).

Teksty używające dziś podtytułu 'sztuka' lokują się często poza tradycją. Cechują je „takie metody, jak zaburzenie, montaż, sampling czy nadawanie szczególnego znaczenia aktom komunikacji" (Karin Nissen-Rizvani). Jest oczywiste, że tego typu utworom trudno przywoływać dawne nazwy i struktury gatunkowe, jako że same pozostają poza tymi strukturami, istnieją w sferze międzygatunkowej i odwołują się do wielorakich interakcji kulturowych. Można tu widzieć zbieżność sytuacji teatru z sytuacją miasta, poczynając od XIX wieku coraz bardziej się komplikującą. Należąc do miasta i stając się ekspresją jego cywilizacyjnych problemów, przejmuje też jego naturę współczesnej wieży Babel i realizuje ją we własnym zakresie, wykorzystując różne chwyty i różne „języki", tak teatralne, jak literackie.

Bibliografia

Advanced Learner's English Dictionary, Glasgow 2003
Dictionnaire du français contemporain, Paris 1966
Lehmann H.-T., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004

Nissen-Rizvani K., *Teatr autorski. Analiza dramaturgiczna Rosebud Christopha Schlingensiefa*, w: *Dramat po dramacie. Przemiany form dramatycznych w Niemczech po 1945 roku*, red. M. Leyko i A. Pełka, Łódź 2012
Pierron A., *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et moeurs de théâtre*, Paris 2002
Pyzik T., *Przewodniki dla dramaturgów w okresie wiktoriańskim*, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992
Ratajczakowa D., *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii*, w: *W krysztale i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006
Rutkowska M., *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, Poznań 2007
Słownik języka polskiego, t. 3, Warszawa 1983
Udalska E., *„Pièce bien faite": termin, formuła, miejsce w poetykach XIX wieku*, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992

Tragikomedia

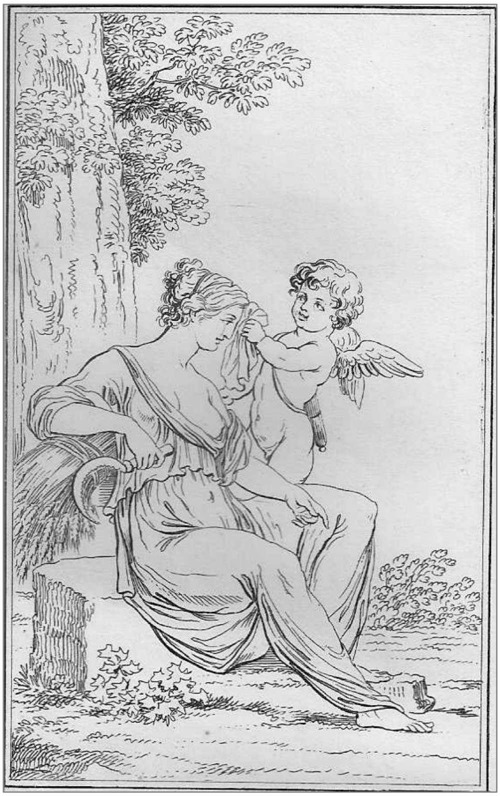
Jedyna znana nam starożytna tragikomedia to *Amfitrion* Plauta, pierwszy dramat w ten sposób nazwany, mający wysoką akcję i boskich bohaterów obok akcji ludzkiej, łączącej w dodatku los władcy z losem niewolnika. Temat determinuje tu mieszaną, niejednorodną postać gatunkową, otwierając cały poczet Amfitrionów, od *Gety* Witalisa z Blois (ok. 1150- 1160) do (zapewne) *Amfitriona 38* Jeana Giraudoux. W istocie jednak nie Plaut jest „ojcem" tragikomedii, lecz znacznie starszy od niego Eurypides, autor jedynego zachowanego w całości dramatu satyrowego, *Cyklop,* który w 1628 roku obsadzony został w tej roli przez François Ogiera w *Przedmowie do tragikomedii „Tyr i Sydon" Jeana de Schelandre*. Wprawdzie twórcą dramatu satyrowego był Pratinas, lecz reprezentantem gatunku został dla nas Eurypides. Dramat satyrowy był mikstem tragediowo-komediowym, dodawanym jako ostatnia część do trzech antycznych tragedii dla złagodzenia nastroju. Wszystkie cztery utwory powstającej w ten sposób tetralogii wychodziły spod pióra jednego autora. Niektóre tragedie Eurypidesa nie respektowały gatunkowych przebiegów akcji. Nie tylko nie posiadały tematu tragicznego ani tragicznej kulminacji akcji, nie tylko pojawiał się w nich komizm i parodia, ale ich bohaterowie zachowywali się niezgodnie z przekazem mitologicznym, niemal jak postacie ze sztuki obyczajowej. *Ijon, Helena, Alkestis* – to de facto tragikomedie, z komediowym „białym" finałem. Nie dziwi więc, że Jean Chapelain, autor pierwszej klasycystycznej poetyki, nazwał jedną z takich tragedii „tragikomedią znaną pod postacią tragedii". I chociaż Eurypides nigdy nie napisał komedii, to według jego wzoru „białych" tragedii przekształcono komedię średnią, a w ślad za nią późniejszą komedię nową. Patronuje więc bardzo różnym gatunkom, zwłaszcza że jego Herakles, pojawiający się w pałacu Admeta po śmierci Alkestis z niestosownym w tej sytuacji żądaniem uczty, może stanowić echo gburowatego, niewychowanego Heraklesa z jarmarcznych scenek mitologicznych. Jeśli bowiem bohaterem wysokiej tragedii był Dionizos, to bohaterem niskich jarmarcznych burlesek był Herakles. Znamienne, że Kitto, autor literackiego studium poświęconego greckim tragediom, część tragedii Eurypidesa nazywa melodramatami, część tragikomediami, zauważając, że *Ifigenię* można by nazwać komedią

romantyczną, a *Helenę* komedią wysoką. Lekkość i elegancja konstrukcji, pisze Kitto, „zestawienie powagi i humoru, powagi i nonszalancji, tragiczne i burleskowe nuty w różnych proporcjach utrzymane – decydują o specyficznym charakterze tych tragedii". Olga Frejdenberg precyzuje, że zawierają – podobnie jak komedie – konflikt „między obrazem a pojęciem, prowadzący do dysonansu sensów. Właśnie w tym tkwi jego [Eurypidesa] bliskość do komedii, a nie w cechach zewnętrznych". Choć przecież – dodajmy – te zewnętrzne przede wszystkim rzucają się w oczy.

Tragikomediowy czynnik sztuk Eurypidesa nie został jednak (podobnie jak ich melodramatyzm) zauważony od razu. Ujawnił się dopiero po kilku wiekach w zupełnie nowych warunkach, w ramach nowożytnej sztuki dworskiej, która odwołała się do średniowiecznych utworów pasterskich z XII i XIII wieku, z czarującym romansem *Robin i Marion* Adama de la Halle'a na czele. Istotą tragikomedii jest złączenie zestawionych w jednym utworze przeciwstawnych elementów tragediowych i komediowych, co uczyniło z gatunku mikst wpisujący go w wielką tradycję antycznych i średniowiecznych form hybrydycznych. I nie bez pewnej racji przez krótki czas uważano ją za trzeci wielki gatunek obok tragedii i komedii.

Tragikomedia wystartowała w kilku narodowych odmianach. Włosi stworzyli **dramat pasterski**, łączący różne tonacje – satyryczną, komiczną, fantastyczną, tragiczną, groteskową, który był de facto dworskim dramatem kostiumowym o psychologicznym zakroju, bardziej szlachetnym i wzniosłym niż średniowieczna ekloga czy pastourella. Francuzi powołali do życia dwie odmiany tragikomedii, **tragikomedię pałacu** i **tragikomedię przygody**, stawiając raczej na pełną napięcia akcję, przemienność scen tragediowych i komediowych i uznając za najważniejszy cel (jak stwierdził François Ogier) – podobanie się publiczności. Anglicy będą oglądać w teatrze **komedie romantyczne, fantastyczne** i **pastoral plays**, wprowadzające w konwencjonalność bazowej **sielanki** elementy realistyczne i fantastyczne, o folklorystycznej proweniencji; niektóre z nich były oparte na romansach Lodge'a i Greena. Natomiast Hiszpanie stworzą „komedię" obejmującą różne gatunki z szeroko znaną **komedią płaszcza i szpady** na czele i piórem Lopego de Vega odżegnają się od oddzielania tragiczności od komizmu. Fabuły sztuk zwanych tragikomediami były zwykle barwne, z motywami porwań, tajemnych narodzin i zgonów, niebezpieczeństw czyhających na bohaterów, zawierały też nagłe zwroty romantycznej akcji. Ówczesna publiczność z zadowoleniem oglądała szczęśliwe zakończenia po licznych przygodach i na przełomie XVI i XVII wieku tragikomedia była bodaj najpopularniejsza wśród popularnych gatunków.

Stosunkowo wcześnie, bo w 1601 roku, gatunek wsparła obszerna rozprawa teoretyczna Giovaniego Battisty Guariniego. Uznał on za pierwszą

Zestawienie na jednej stronie dwu pochodzących z różnych źródeł ilustracji oddaje istotę tragikomedii. Złączenie w jednym utworze dwu sformalizowanych tematów, jasnego, miłosnego, przynoszącego rozkoszne wrażenia dla oka i ucha oraz projektującego arystokratyczną grę towarzyską z ciemnym, początkowo związanym z satyrem, później z innymi postaciami zła grożącego bohaterom ukonstytuowało dramat pasterski i inne postacie tragikomedii. Można by powiedzieć, że scalono wtedy ogień z wodą. Po jednej bowiem stronie znajdował się wykwintny smak, formy przekreślające wulgarność, stanowiące dowód wysubtelniającej się wrażliwości, która „przenika w dworskiej warstwie wyższej cały system zachowań przyjętych w życiu towarzyskim". Po stronie drugiej satyr wprowadzał czynnik zwierzęcego pożądania, dramatyzm nieokiełznanej namiętności, jakby sygnalizując utajone lęki i obawy ukryte pod powierzchnią czasu. Obie struktury emocjonalne były przeciwstawne, obie jednak współtworzyły złożoną, mieszaną strukturę tragikomedii. „Ten, kto tworzy tragikomedię, bierze z tragedii jej wielkie postaci, lecz nie fabułę, jej intrygę – prawdopodobną, lecz nie tak ostro zarysowaną, jej radość, lecz nie smutek, jej niebezpieczeństwo, lecz nie śmierć, z komedii zaś śmiech niehałaśliwy, powściągliwą wesołość, udawane powikłania, szczęśliwą perypetię, a przede wszystkim komediowy porządek". Te słowa Battisty Guariniego określiły gatunek, osadzony na łonie przyrody, czarującej choć podszytej dzikością, wśród łagodnych pasterzy i oddanych amorowi pasterek, ale także wśród niebezpiecznych satyrów. Ze względu na analizy psychologiczne zwolennicy tragikomedii uważali ją za gatunek ważniejszy niż tragedia.

jego realizację **tragikomedię pasterską** Agostina Beccariego z 1554 roku, choć monografista z połowy ubiegłego wieku sięgnął jeszcze dalej, ku gatunkowi **sacra rappresentazione** i sztuce Poliziana z pogańskim przecież tematem Orfeusza (1471). Natomiast niejako „w drugą stronę" działało łączenie świeckiego wzoru z tematem religijnym, jak w *La tragi-comédie de Tobie* (tragikomedii o Tobiaszu) z 1579 roku. Jako dramat pasterski zrobiła tragikomedia karierę najpierw we Włoszech, poczynając od słynnego *Amintas* Torquato Tassa (1581) i *Wiernego pasterza* Guariniego (1590). Wkrótce podbiła Francję – *Nicomède* i *Cyd* Corneille'a to właśnie tragikomedie (1637) zarówno ze względu na gwałtowną akcję, z jej nagłymi zwrotami wydarzeń, jak i złączenie działań tragediowych z komediowymi. Przełom XVI i XVII wieku to czas europejskiego tryumfu tragikomedii. Tworzyli ją Anglicy – John Lyly, Robert Greene, Thomas Dekker, Szekspir (*Jak wam się podoba, Burza, Opowieść zimowa*), tworzyli Hiszpanie – Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon de la Barca, a nazwa „komedia hiszpańska" była czymś w rodzaju nad-gatunku. W stosunkowo krótkim czasie ok. 60 lat powodzenia tragikomedii, Francuzi wyprodukowali przeszło 200 utworów w tym stylu, a jednym z najpłodniejszych dostawców stał się Alexandre Hardy.

Niezależnie od tego, że tragikomedia łączyła dwa odmienne gatunki w ramach mieszanego, trzeciego, stanowiła model ich łączenia, stając się demonstracją możliwości zawartych w takim sposobie tworzenia. Przekazywała informację, że czystość gatunkowa nie jest konieczna, że można związać gatunki przeciwstawne. Poszczególne utwory i cały gatunek były manifestacją sprzeciwu wobec klasycystycznej praktyki twórczej, zapisanej w renesansowych poetykach. Guarini i Lope de Vega podjęli z nimi polemikę w formie rozpraw teoretycznych pochodzących z 1601 i 1609 roku. De facto było to starcie poetyk. Z jednej strony działał tu duch sprzeciwu wobec zawartej w poetykach jednej metody tworzenia, z drugiej jednak obaj twórcy proponowali konkurencyjne praktyki, projektowali dla swych odbiorców odmienne doświadczenie teatralne. Było to doświadczenie zabawy opartej na przemiennych emocjach, czerpiącej przyjemność i satysfakcję z bogactwa fabuły, z teatralnej akcji zaopatrzonej w momenty niespodzianek, w machiny sceniczne, w atrakcyjne postacie. Autorom nie przeszkadzał popularny charakter gatunku, wprost przeciwnie, wnosił wszak cechę różnofunkcyjności. Bowiem, jak zaznaczał Maurice Descotes, tragikomedie stanowiły też szkołę dobrych obyczajów i delikatności uczuć, które wtedy nie przedstawiały się najlepiej. W zestawieniu z tragikomediami klasycystyczne tragedie wydają się ascetyczne, jednotonowe i elitarne, wymagające koncentracji, by można było dostrzec walory dzieła.

Tragikomedię okrzyknięto „potworem", „dziwolągiem bez reguł", co akurat nie było prawdą. Posiadała bowiem reguły częściowo „wypożyczone" z komedii, po większej części z tragedii, stąd można ją było stosunkowo łatwo przerobić na tragedię, czego dowiódł de Schélandre czy Mairet, zmieniający w ten sposób swe sztuki. Zniszczenie tragikomedii we Francji i zastąpienie jej tragedią nie pogrzebało gatunku, choć zakończyło jego sukcesy. I termin, i gatunek wciąż były w użyciu, choć nie miały już jednoznacznego programowego charakteru. Świetny byt gatunkowy tragikomedii ogranicza się bowiem do przełomu XVI i XVII wieku, stanowiła przecież cząstkę ówczesnej kultury dworskiej. W następnych wiekach będzie mogła podejmować wpół melancholijną, wpół parodyjną grę w pasterzy, przypominając pełną uroku minioną zabawę w miłość i udział w dworskim święcie należącym do świata zamkniętego dla wszystkich żyjących poza dworem.

W przeciwieństwie do gatunku przetrwał zaproponowany przez niego model dramatu. Przenikał niejednokrotnie do tryumfującej tragedii, modyfikując jej charakter, co pokazuje Maurice Descotes na przykładzie *Timocrate* Thomasa Corneille'a, tragedii będącej w istocie tragikomedią i największym sukcesem kasowym drugiej połowy XVII wieku. Tragikomedia, należąca według Clifforda Geertza do gatunków zmąconych, była dla autorów szkołą łączenia ognia z wodą i to szkołą skuteczną, jak można sądzić z konsekwencji jej technicznej rewolty. W dziejach europejskiej dramaturgii zwycięzcą okazał się bowiem model dramatu nieczystego, który będzie wciąż zwiększał w niej swój udział, poczynając od XVIII wieku. Obszary dramatu nie tknięte klasycznym puryzmem pozostały wtedy głównie w Anglii, gdzie tradycja Szekspirowska stworzyła zaporę przed wpływami francuskimi i w Niemczech, gdzie wiek XVIII zrodzi kult Szekspira. Szekspirowskie promieniowanie (w Anglii dziewiętnastowiecznej wsparte dominacją pantomimy) okazało się skutecznym antidotum na klasycystyczne panowanie, które w Hiszpanii zniszczyło niezależny dorobek złotego wieku.

Narodowe tragikomedie będą się rozwijać w różny sposób, w różny sposób łącząc elementy tragediowe z komediowymi, burleskowe z dramatycznymi, literackie z folklorowymi. Tragikomedia była bowiem szkołą niejednoznaczności i godzenia w utworze jego wewnętrznych sprzeczności. Model ukazywał sztuczność klasycystycznej jednolitości i spójności. W napisanym przed laty tekście nazwałam ją „forpocztą nowoczesności w organizmie nowożytnego dramatu i sceny, w systemie kultury". Była jednak także znakiem przyszłej roli popularnej sztuki w naszej kulturze. Nie tworzyła arcydzieł, ani mogła, ani chciała to czynić, lecz tworzyła popularne przeboje. Takim przebojem była pierwsza tragikomedia pasterska, *Amyntas* Tassa, w Polsce przełożona przez Andrzeja Morsztyna jako „opowieść leśna".

Bibliografia

Decotes M., *Le public théâtral et son histoire*, Paris 1964

Frejdenberg O., *Tragedia*, w: *Obraz i pojęcie*, przekł. i posłowie B. Żyłko, Gdańsk 2007

Geertz C., *O gatunkach zmąconych (nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1997

Guichemerre R., *La tragi-comédie*, Paris 1981

Herrick M.T., *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England*, Urbana 1955

Herrick M.T., *Tragikomedia pastoralna*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 3-4

Ratajczakowa D., *Tragikomedia. Gatunek i model*, w: *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. Rocznicę Jego urodzin*, pod red. W. Dynaka i M. Ursela, Wrocław 2005



Spis źródeł tekstowych i ilustracyjnych

Strona

9 *Jarmark na konie w Krakowie*, „Świat" 1 IV 1889 nr 7, s. 161

15 N.N. Taleb, *Antykruchość. O rzeczach, którym służą wstrząsy*, przeł. O. Siara, Warszawa 2013, s. 101; Heca warszawska – za: A. Sokołowski, *Dzieje porozbiorowe Narodu Polskiego ilustrowane*, Warszawa 1904, t. II, cz. 1, s. 491

19 B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przekł. zbior., red. nauk. K. Arbiszewski, Toruń 2013, s. 47; widowisko turniejowe za: K. Chłędowski, *Rzym. Ludzie baroku*, Warszawa 1957; okręty Wilhelma II w porcie w Haifie – *Quatorzième Festival International de Baalbeck*, Liban 1969, s. 59

23 B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przekł. zbior., red. nauk. K. Arbiszewski, Toruń 2013, s. 75; ciągnienie loterii – rycina za: A. Sokołowski, *Dzieje porozbiorowe Narodu Polskiego ilustrowane*, Warszawa 1903, t. 1, cz. 2, s. 7; pochód narodowy 5 listopada 1905 roku, za: A. Sokołowski, *Dzieje porozbiorowe Narodu Polskiego ilustrowane*, t. 4, Warszawa (b.d.) s. 390-391; Angelika Chiarini, z akwaforty berlińskiej w zbiorach Przeździeckich, za: A. Sokołowski, *Dzieje porozbiorowe Narodu Polskiego ilustrowane*, t. 1, cz. 1, Warszawa 1903, s. 184

31 E. Goffman, *Relacje w przestrzeni publicznej. Mikrostudia porządku publicznego*, przeł. O. Siara, Warszawa 2011, s. 98; J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu. XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 381; maski weneckie na fotografii ze zbiorów autorki; maska z Bassel – reklamówka w zbiorach autorki; bal wiedeński <http://static1.platine.pl/i/art/90/260954_big.jpg>

41 P. Sloterdijk, *Kryształowy Pałac. O filozoficzną teorię globalności*, przeł. B. Cymbrowski, Warszawa 2011, s. 212, 219; widok Kryształowego Pałacu, <http://galeria.londyn.webd.pl/albums/userpics/10001/normal_krysztalowy_palac.jpg>; rysunek Pałacu Trocadero na wystawie paryskiej – „Praca" 13 V 1900 nr 20, s. 511; rysunek globusu nieba na tej wystawie – „Praca" 27 V 1900 nr 22, s. 553

47 A. Assmann, *Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnienie*, przeł. J. Górny, w: *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013, s. 171, <http://bi.gazeta.pl/im/1/8149/z8149231Q,W-rekonstrukcji-bitwy-pod-Grunwaldem-bierze-takze.jpg>, <http://podroze.onet.pl/aktualnosci/murowana-goslina-najwieksze-widowisko- plenerowe-w-polsce-spiacy-rycerze-krolowej/zqfvm>

55 D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. A. Puchajda, Kraków 2013; J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 107;

Strona

śpiewacy królewscy – za: *Ojczyzna w piśmie i pomnikach. Ilustrowane dzieje piśmiennictwa polskiego*, oprac. H. Rzepecka, Poznań 1911, t. 1, wklejka do s. 356; Chopin u Namiestnika Radziwiłła – z olejnego obrazu Henryka Siemiradzkiego, za: A. Sokołowski, *Dzieje porozbiorowe Narodu Polskiego ilustrowane*, Warszawa 1904, t. 2, cz. 1, s. 414-415; koncert rosyjskiej pianistki w Filharmonii Poznańskiej, fot. A. Hoffmann (fot. ze zbiorów prywatnych)

63 *Erving Goffman cytuje Herberta Spencera*, w: *Relacje w przestrzeni publicznej. Mikrostudia porządku publicznego*, przeł. O. Siara, Warszawa 2011; występ zespołu Led Zeppelin <http://www.feelnumb.com/wp-content/uploads/2010/02/ledzeppelin19700327_la.jpg>; Iron Maiden <https://www.flickr.com/photos/mgkmphotography/8935950518/>

71 G. Bataille, *Część przeklęta*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002, s. 231; P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Warszawa 2004, s. 62; teatr turniejowy za: M. Hammitzsch, *Der moderne Theaterbau*, Berlin 1906, s. 53; grawiura ze sceną pojedynku – z: N. Villiaume, *Histoire de la Révolution Française. 1789-1796*, Paris 1851, s. 64

77 R. Kapuściński, *Wojna futbolowa*, Warszawa 1986, s. 202; starcie kibiców, tzw. ustawka <http://www.barcelonabook.com/uploads/9/2/8/1/9281695/5823663_orig.jpg>; <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Bundesarchiv_Bild_183-1990-0414-009,_FDGB-Pokal,_1._FC_Lok_Leipzig_-_Dynamo_Schwerin,_Aussch reitungen.jpg>

85 N.N. Taleb, *Antykruchość. O rzeczach, którym służą wstrząsy*, przeł. O. Siara, Warszawa 2013, s. 70; ilustracja – „Świat i Prawda". Ilustrowane pismo miesięczne, 1925 nr 26, s. 821; <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Psychoanalitic_Congress.jpg>

93 „Fontanna" Marcela Duchampa <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Marcel_Duchamp.jpg>

99 Foyer opery paryskiej – za: G.B. Barchin, *Architektura tieatra*, Moskwa 1967, s. 46

105 G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 8, 37; teatr ognia <http://www.agencja.art-factory.pl/photos/24.jpg>; artykuł Karoliny Miklewskiej pochodzi z „Poradnika Bankowego" PKO BP

111 G. Chamayou, *Podłe ciała. Eksperymenty na ludziach w XVIII i XIX wieku*, przeł. J. Bodzińska i K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2012, s. 18; rycina Hogartha przedstawiająca lekcje anatomii na żywym człowieku (z serii „Nagroda okrucieństwa") z roku 1752 <http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/artists_a-k/hogarth/Hogarth_TheRewardOfCruelty.jpg>

117 Rycina przedstawiająca scenę umierania (druk z końca XV wieku) – za: H. Biegeleisen, *Ilustrowane dzieje literatury polskiej*, Wiedeń (b.d.), s. 251

122 G. Bataille, *Część przeklęta*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2001, s. 275; tablica z tańcem śmierci z krakowskiego kościoła Bernardynów <http://1.bp.blogspot.com/-NlSJWf8q7dk/UnD2dj1TCTrl50I/AAAAAAAAALM/LDWxcbQd1Zw/s1600/krakowski-taniec.jpg>

123 Fragment obrazu *Taniec śmierci* (poł. XIX wieku) autorstwa Seweryna Krauzego (ur. 1813). Ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, wy-

Strona

stawiony w Muzeum Narodowym w Poznaniu (nr inw. MNP Mp 202) (fotografia ze zbiorów prywatnych)

129 R. Kapuściński, *Wojna futbolowa*, Warszawa 1986, s. 198; reprodukcja obrazu Juliusza Kossaka *Taniec tatarski* – „Świat" 1 I 1889 nr 1, s. 13; *Bitwa pod Wagram*, z obrazu Jana Rosena, za: A. Sokołowski, *Dzieje porozbiorowe Narodu Polskiego ilustrowane*, Warszawa 1903, t. 1, s. 434

137 P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014, s. 455; fotografia lwowskiej ulicy pochodzi ze zbiorów autorki

143 W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013, s. 170; A. Caille, *Wstęp* w: *J. Duvignaud. Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, posłowie do wyd. polskiego L. Kolankiewicz, Warszawa 2011, s. 8, 11; akwatinta W.F. Schlotterbacha wg rysunku Jana Freya ze zbiorów Z. Wolskiego – za: A. Sokołowski, *Dzieje porozbiorowe Narodu Polskiego ilustrowane*, Warszawa 1903, t. 1, cz. 1, s. 526

151 N.N. Taleb, *Antykruchość. O rzeczach, którym służą wstrząsy*, przeł. O. Siara, Warszawa 2013, s. 103; na torze Formuły 1 <http://www.formula1.com/news/head lines/2011/1/11660.html>; wyścig w Monte Carlo <http://4.bp.blogspot.com/-6xkEm8xP1nA/UVLl5NK0GGI/AAAAAAAAAJs/kBOLrjC3FOA/s1600/Mon a co+Grand+Prix+%281%29.gif>

159 *Złoty Ewangeliarz* z XII wieku. Podobizna miniatury przedstawiającej Boże Narodzenie z archiwum kapituły katedry gnieźnieńskiej, za: H. Biegeleisen, *Ilustrowane dzieje literatury polskiej*, Wiedeń (b.d.), t. 1, tablica 8

169 K. Johnstone, *Impro. Spontaniczne kreowanie świata*, przeł. B. Bieniasz, M. Frączek, Kraków 2013, s. 42, *Paradyz*. Drzeworyt wg rysunku Ksawerego Pilattiego, w tygodniku „Wieniec" z 1872

177 Plan i widok Kalwarii Zebrzydowskiej – za: H. Biegeleisen, *Ilustrowane dzieje literatury polskiej*, Wiedeń (b.d.), t. 3, s. 105

187 Wszystkie ilustracje za: „La Petite Illustration", revue hebdomadaire publiant les pièces nouvelles jouées dans les théâtres de Paris, Paris 1929, nr 453, 435, 413

195 S. Critchley, *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, J. Ostrowska, Warszawa 2012, s. 123; piętnastowieczny sztych *Garbus i Simona. Scena zalotna* – „Scena Polska" 1925, z. 2; wiedeńska rycina Callota – za: K. Chłędowski, *Rzym. Ludzie baroku*, Warszawa 1957, ilustracja do s. 479

203 Paryska kawiarnia koncertowa, „Świat" 15 VIII 1889, s. 379; Yvette Guilbert <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PP_D008_yvette_guilbert_facsimile _of_sketch_by_toulouse_lautrec_for_an_unpublished_poster.png>; Polaire <http: //cm conte92.deviantart.com/art/Mlle-Polaire-178750239>

211 Kapitan i Doktor – za: „Scena Polska" 1925 nr 2; Pantalone – za: K. Chłędowski, *Rzym. Ludzie baroku*, Warszawa 1957, rycina Callota do s. 488

217 Wszystkie grawiury pochodzą z dzieła: N. Villiaume, *Histoire de la Révolution Française*, Paris 1851, wklejka do s. 246 oraz s. 325 i 224

225 Z. Bauman, *To nie jest dziennik*, przeł. M. Zawadowska, Kraków 2012, s. 286-287; Figura św. Mikołaja pochodzi ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP P529 (reprodukcja ze zbiorów prywatnych)

Strona

237 P. Lacroix, *Les Arts au Moyen Age et l'époque de la Renaissance*, Paris 1869, s. 513

229 Obie ilustracje: „Scena Polska" 1925, fig. 14 i 15

243 E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 87; dwa projekty Wincentego Drabika do rewii – za: *Wincenty Drabik. 1881-1933*, Warszawa 1936, s. 93, 94

249 A. Draus, *Cykl sceniczny „Licht" Karlheinza Stockhausena. Muzyczny teatr świata*, Kraków 2011; fotografia z 1 aktu opery fot. Andreas Birkigt; za jej udostępnienie dziękuję Agnieszce Draus oraz wydawnictwu Karlheinza Stockhausena

261 W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013, s. 153; błazen – stalle katedry w Rouen, za: *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*, Paris 1883, s. 606; Dosso Dossi, *Błazen dworski, Pinakoteka w Modenie*, za: K. Chłędowski, *Dwór w Ferrarze*, Warszawa 1958, ilustracja do s. 368

267 *Chrystus na osiołku* (ok. 1490), warsztat Michela i Gregora Erhartów (Niemcy Płd.). Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP P1 (reprodukcja ze zbiorów prywatnych)

273 *Wincenty Drabik. 1881-1933*, Warszawa 1936, s. 1; Zygmunt Warczygłowa, szopka oświęcimska, własność autorki

281 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazach*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 71; ilustracja wg sztychu von Coriolano – za: M. Hammitzsch, *Der moderne Theaterbau*, Berlin 1906, s. 51; „Kłosy" 1871 nr 321, s. 113

291 N. Ferguson, *Kolos. Cena amerykańskiego imperium*, przeł. M. Hartman, B. Wilga-Wielgucka, Kraków 2004, s. 27; rysunek W. Kielisińskiego w: L. Kropiński, *Pisma rozmaite*, Lwów 1844

297 N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1997, s. 121; widownia w Bolszoj Tieatrie – za: B.B. Barchin, *Architiektura tieatra*, Moskwa 1967, s. 93; nowy teatr Globe <http://media-3.web.britannica.com/eb-media/03/96 303-004-905208AE.jpg>

305 N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1997, s. 164; ilustracje pochodzą z: A. Hoffman, *Tragedie*, Warszawa 1929; L. Kropiński, *Rozmaite pisma*, Lwów 1844; F. Siedlecki, *Helena Modrzejewska*, Warszawa 1927

313 S. Critchley, *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa 2012, s. 65-66; projekt kostiumu – własność autorki

325 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazach*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007; fotografia Gielguda w roli Hamleta w scenie cmentarnej – „Listy z Teatru" 1946 nr 1, s. 5; projekt Drabika – za: *Wincenty Drabik. 1881-1933*, Warszawa 1936, s. 15

337 C. Dell, *Potwory. Bestiariusz przedziwnych stworzeń*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2012, s. 12, 20; D. Haraway, *Manifest cyborga*, wstęp i przekład E. Franus, „Magazyn Sztuk" 1998 nr 17, s. 107; rycina syreny – *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*, Paris 1883, s. 606; rycina Hekate – „Praca" 25 III 1900 nr 25, s. 343; zły duch – za: *Ojczyzna w piśmie i pomnikach. Ilustrowane dzieje piśmiennictwa polskiego*, oprac. H. Rzepecka, Poznań 1911, t. 1, s. 227

Strona

345 E. Barba, N. Savarese, S*ekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005, przekł. zbior., s. 48; projekt scenografii do *Wesela* Wyspiańskiego – *Wincenty Drabik. 1881-1933*, Warszawa 1936, s. 96; fot. z *Wesela* w reżyserii T. Byrskiego – Proscenium 1875-1965, Teatr Polski w Poznaniu, s. 44

349 A. Assman, *Czym są teksty kulturowe*, przeł. A. Konarzewska, w*: Między historią a pamięcią kulturową*, Warszawa 2013, *Antologia*, s. 25-26; ilustracje za: *Wincenty Drabik. 1881-1933*, Warszawa 1936, s. 68 i 71; „La Petite Illustration" 1929, nr 454

355 N. Elias, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, przeł. T. Zabłudowski i K. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 558; cytat z dzieła Battisty Guariniego – za: M. Herrick, *Tragikomedia pastoralna*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki" 1982 z. 3/4, s. 443; ilustracja z: L. Kropiński, *Pisma rozmaite*, Lwów 1844, s. 10; satyr – za: *Ojczyzna w piśmie i pomnikach*. *Ilustrowane dzieje piśmiennictwa polskiego*, oprac. H. Rzepecka, Poznań 1911, s. 236

Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych to swoiste kompendium genologiczne, nie zostało określone jako leksykon, słownik, dykcjonarz, lecz stanowi galerię, która rządzi się własnymi prawami. Układ obiektów w galerii – czy to malarstwa, czy też w galerii handlowej – nie jest podporządkowany sztywnym schematom, każda tworzy odrębną strukturę, a ich wspólną zasadą jest jedynie pokazywanie, wystawianie na widok i oferowanie do wyboru oglądającemu, który „zawsze pozostanie dysponentem sensów". Oznacza to jednocześnie, że galeria nie mieści wszystkiego, nie jest kompletnym zbiorem możliwych obiektów z danej dziedziny, lecz jest zawsze wyborem. Autorka recenzowanej książki oferuje zatem wybór omawianych gatunków, wybór rozległy, lecz niepodlegający ścisłej klasyfikacji, i to jest właśnie największą zaletą tej publikacji – można do niej dodawać kolejne obiekty, ale można też wędrować między zaprezentowanymi gatunkami i odkrywać ich nieoczywistą tożsamość, można ją czytać fragmentarycznie, wybierając poszczególne obiekty, lecz większą przyjemność daje systematyczne przyglądanie się im wszystkim.

[...]

Książka Dobrochny Ratajczakowej to nowoczesny przewodnik genologiczny po świecie widowisk, teatru i dramatu. Nie jest wyczerpującym kompendium, gdyż jej przedmiot: gatunki i możliwość ich potencjalnych odmian, wariacji i połączeń hybrydowych jest niewyczerpana. [...] stanowić będzie bardzo potrzebny podręcznik akademicki, przydatny w kształceniu studentów na kierunkach humanistycznych – kulturoznawstwie, teatrologii, antropologii kultury i na studiach filologicznych. Będzie także bardzo poważną inspiracją i wyzwaniem dla przyszłych badaczy, stając się podstawą dyskusji o współczesnych metodach badania gatunków w sferze widowisk kulturowych, teatru i literatury dramatycznej.

dr hab. Małgorzata Leyko, prof. UŁ
(z recenzji wydawniczej)

ISBN 978-83-232-2864-6